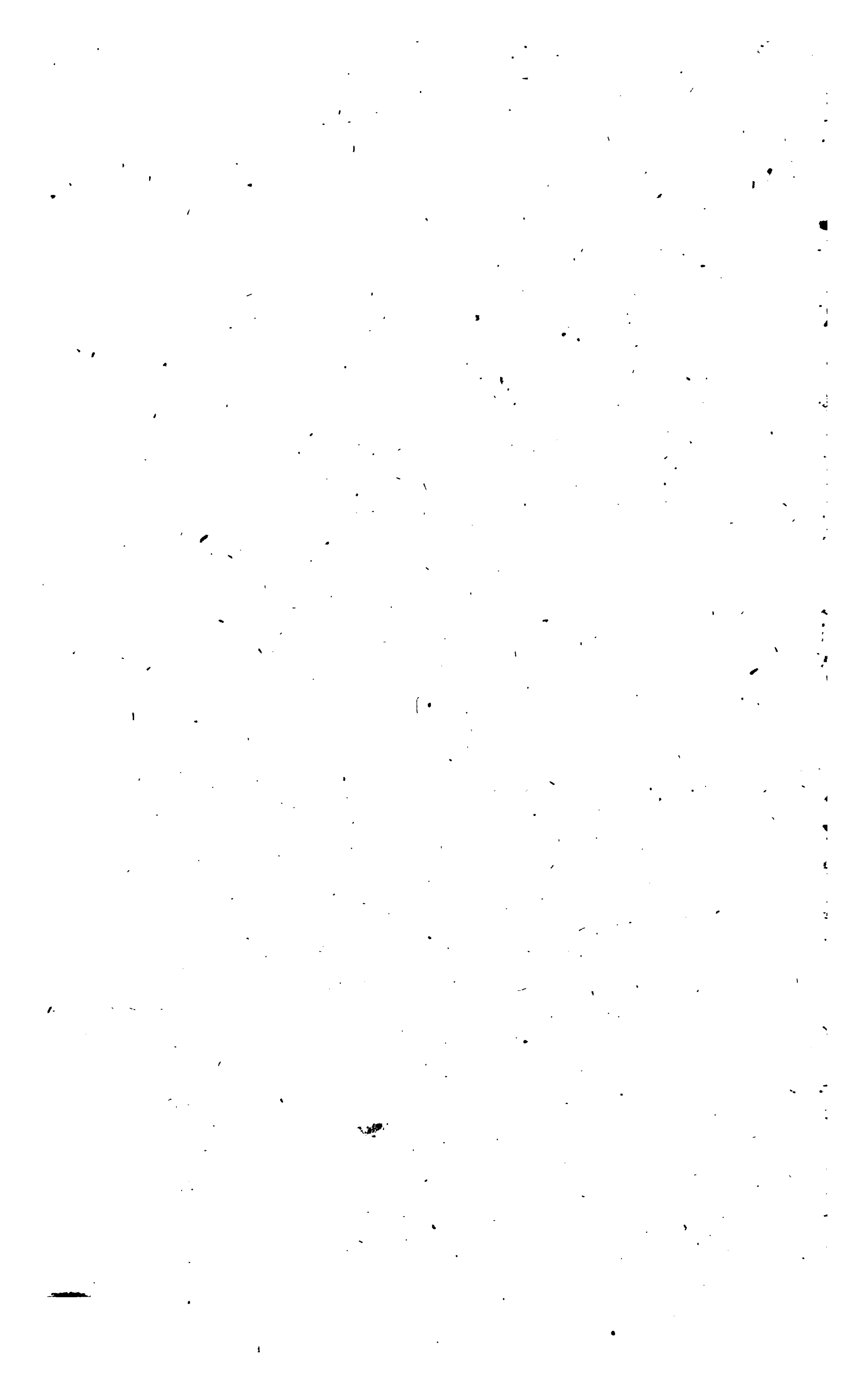


G. Webers

Theorie der Tonsetzkunst.

Zweite Auflage.

Zweiter Band.

Von diesem Werke wird kein Band einzeln abgegeben.

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

zum Selbstunterricht

von

Dr. Gottfried Weber.

Zweite

durchaus umgearbeitete Auflage.

Zweiter Band

mit Notentafeln 11 bis 32.

Mainz

in der Hofmusikhandlung von B. Schotts Söhnen

1824.

Uebersicht

des Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

Erster Band.

Allgemeine Musiklehre.

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes.

Drittes Vorkapitel. Rhythmik.

Theorie.

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet.

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre.

Zweiter Band.

Dritte Abtheilung. Tonart.

Vierte Abtheilung. Modulation.

Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte.

Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke.

Dritter Band.

Siebente Abtheilung. Auflösung.

Achte Abtheilung. Durchgang.

Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne.

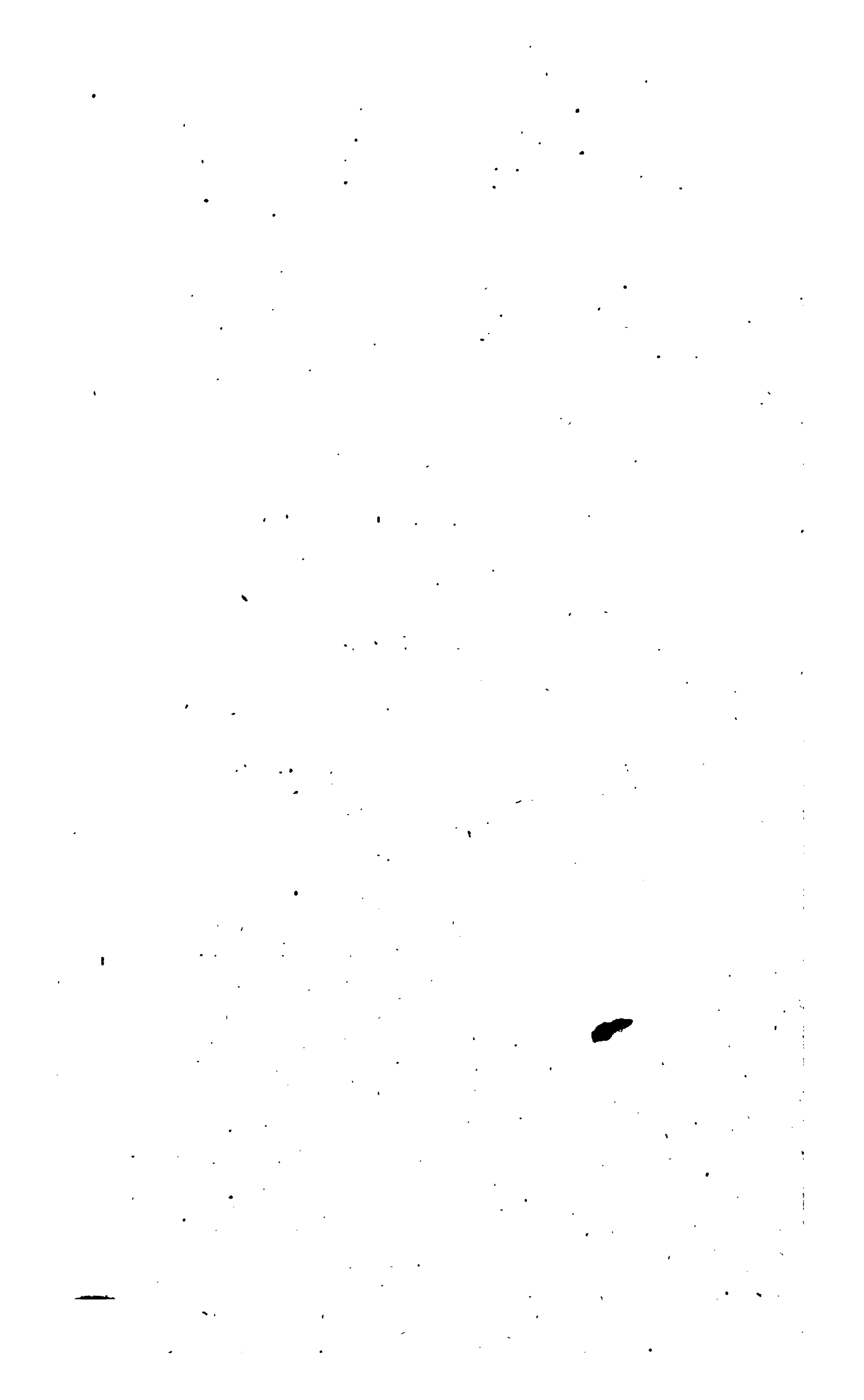
Vierter Band.

Zehente Abtheilung. Springende Stimmenführung.

Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung.

Zwölfte Abtheilung. Contrapunktische Uebungen.

Anhang. Antike Tonarten.



Besonderes Inhaltsverzeichnis
des zweiten Bandes.

Dritte Abtheilung.

Tonart.

S. 1, § 119-183.

I.) Begriff. S. 1, § 119, 120.
II.) Unsre Bezeichnungsart. S. 4, § 121.
III.) Wesentlichste Harmonieen der Tonart. S. 5, § 122-126.
IV.) Tonleiter. S. 9, § 127-145.
A.) Harte Normaltonleiter. S. 11, § 129, 130.
B.) Weiche Normaltonleiter. S. 13, § 131.
C.) Transponirte harte Leitern. S. 18, § 132-137.
D.) Transponirte weiche. S. 26, § 138-140.
E.) Chromatische Vorzeichnung. S. 28, § 141-145.
V.) Eigenthümliche Harmonieen der Tonart. S. 32, § 146-160.
A.) Aufzählung derselben. S. 32, § 146-150.
B.) Unsere Bezeichnung. S. 38, § 151-153.
C.) Verzeichnis der eigenthümlichen Harmonieen einer jeden vorkommenden Tonart. S. 42, § 154.
D.) Mehrdeutigkeit des Sitzes. S. 42, § 155.
E.) Grenzen derselben. S. 53, § 156-158.
F.) Zusammenstellung der bis hier beobachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit. S. 57, § 159, 160.
VI.) Verwandschaft der Tonarten. S. 64, § 161-180.
A.) Nächste Verwandte der harten. S. 64, § 162-168.
B.) Nächste der weichen. S. 71, § 169-175.
C.) Verwandte zweiten Grades der harten. S. 75, § 176, 177.
D.) Desgl. der weichen. S. 77, § 178.
E.) Entferntere. S. 79, § 179, 180.
F.) Verwandschafts-Tabelle. S. 81, § 180.
VII.) Charakteristik der Tonarten. S. 82, § 181-183.
A.) Temperatur. S. 83.
B.) Klangfarbe. S. 90.

Vierte Abtheilung.

Modulation.

S. 93, § 184–225.

I.) Begriff. S. 93, § 184.
II.) Leitertreue, ausweichende Modulation. S. 93, § 185–189.
  A.) Ganze, halbe Ausweichung. S. 94, § 186.
  B.) Leitakkord, Leitton. S. 86, § 187.
  C.) Ausweichung in dieses, in jenes Intervall. S. 100, § 188.
  D.) Charakterische Verschiedenheit, und Werth oder Unwerth der leitergleichen, und der ausweichenden Modulation. S. 101, § 189.
III.) Stimmung des Gehöres in eine Tonart. S. 103, § 190–225.
  A.) Erste Stimmung. S. 104, § 191.
  B.) Bleibende Stimmung, Umstimmung. S. 105, § 192–217.
    1.) Prinzip der Trägheit. S. 105, § 192–196.
      a.) Das Gehör nimmt das Leitereigene gern für leitereigen, S. 105, § 193.
      b.) Das Leiterfremde aber für das Nächstmögliche. S. 107, § 194–196.
    2.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit überwinden. S. 110, § 197–217.
      a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Harmonie. S. 111, § 198–201.
        *I.) V^7 mit grosser None. S. 112, § 199.
        *II.) V^7 mit kleiner None. S. 114, § 200, 201.
        *III.) $^{\circ}II^7$ mit erhöhter Terz. S. 115, § 202.
        *IV.) Durchgehende Noten. S. 117, § 203.
      b.) Gewohnheiten des Gehörs. S. 117, § 204–217.
        *I.) Neuer Anfang. S. 118, § 205.
        *II.) Lage einer auftretenden Harmonie. S. 119, § 206–208.
          *A.) Besonders bekannte. S. 120, § 207.
            *1.) Quartsextenlage. S. 120.
            *2.) Andere bekannte Formeln. S. 121.
          *B.) Ungewöhnliche Lagen. S. 122, § 208.
        *III.) Gewohnte Modulation. S. 126, § 209.
        *IV.) Halbe Umstimmung. S. 128, § 210–213.
        *V.) Wiederkehr gehörter Stellen. S. 136, § 214–217.
  C.) Mehrdeutigkeit. S. 141, § 218–224.
  D.) Beispiele zur Uebung. S. 151, § 225.

Fünfte Abtheilung.

Harmonieschritte.

S. 172, § 226–288.

I.) Harmonieschritte überhaupt. S. 172, § 226–242.
A.) Aufzählung. S. 172, § 226–228.
B.) Eintheilung. S. 175, § 229–232.
1.) Leitergleiche, ausweichende. S. 175, § 229.
2.) Grösse der Harmonieschritte. S. 175, § 230–232.
C.) Sequenzen. S. 177, § 233–240.
D.) Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der Harmoniefolgen. S. 185, § 241, 242.
II.) Leitertreue Harmoniefolgen. S. 208, § 243–271.
A.) Vom leitertreuen Folgen eines Dreiklangs auf den anderen. S. 209, § 244–250.
1.) Sekundenschritte. S. 211, § 245.
2.) Terzenfortschreitungen. S. 212, § 246.
3.) Quartenfortschreitungen. S. 215, § 247.
4.) Quintenfortschreitungen. S. 215, § 248.
5.) Sextenfortschreitungen. S. 218, § 249.
6.) Septenfortschreitungen. S. 219, § 250.
B.) Von den Harmonieschritten, wo nach einem Dreiklang ein leitergleicher Vierklang folgt. S. 221, § 251.
C.) Von denen, wo nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgt: Kadenzen. S. 222, § 252–268.
1.) Hauptkadenz. S. 227, § 255–261.
a.) Natürliche Hauptkadenz. S. 227, § 255.
b.) Trughauptkadenz. S. 227, § 256–261.
2.) Nebenkadenz. S. 234, § 262–268.
a.) Natürliche Nebenkadenz. S. 234, § 263, 264.
b.) Trug-Nebenkadenz. S. 237, § 265–268.
D.) Von der Folge eines leitereigenen Vierklanges auf den anderen. S. 239, § 269–271.
III.) Ausweichende Harmonieschritte. S. 243, § 272–288.
A.) Aufzählung der Arten. S. 244, § 273.
B.) Werth oder Unwerth. S. 245, § 274, 275.
C.) Eintheilung nach dem Leitakkorde. S. 247, § 276–288.
1.) Ausweichungen durch I oder I. S. 248, § 278.
2.) Durch die Dominantharmonie der neuen Tonart. S. 249, § 279–284.
Durch V^7. S. 249, § 279–282.
Durch V. S. 253, § 283.
3.) Ausweichungen durch IV oder IV. S. 254, § 284, 285.
4.) Durch eine der Nebenharmonieen. S. 256, § 287, 288.

Sechste Abtheilung.

Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

S. 259, § 289-312.

I.) Toneseinheit überhaupt. S. 259, § 289.
II.) Anfang eines Tonstückes. S. 263, § 290-295.
III.) Modulation im Verlaufe des Stückes. S. 271, § 296-302.
IV.) Endigung. S. 279, § 303-312.
A.) Authentische. S. 279, § 303-305.
B.) Plagalische. S. 301, § 306-308.
C.) Sonstige. S. 304, § 309, 310.
D.) Werth oder Unwerth dieser verschiedenen Arten. S. 306, § 311.
E.) Aus welchem Ton ein Stück gehe. S. 310, § 312.

Dritte Abtheilung.

Tonart.

I.) *Begriff.*

§ 119.

Nach den bisher entwickelten Ansichten, beruht jeder Zusammenklang auf einer der aufgeführten Grundharmonieen, und jeder musikalische Satz auf einer Reihe solcher Harmonieen. Nachdem wir nun in der zweiten Abtheilung die verschiedenen Harmonieen einzeln kennen gelernt, wollen wir sie nunmehr auch in ihren Beziehungen zu einander betrachten.

Wenn unser Gehör eine Folge von Tönen und Harmonieen vernimmt, so strebt es, seiner Natur gemäs, unter diesem Manchfaltigen einen inneren Zusammenhang, eine Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, zu finden. Denn so, wie in aller Kunst der Kunstsinn im Manchfaltigen eine gewisse Einheit, eine Centralität der manchfaltigen Theile, zu finden begehrt, so auch hier. Das Gehör verlangt überall, einen Ton als Haupt- und Centralton, eine Harmonie als Houptharmonie zu empfinden, um welche die übrigen sich drehen als Nebendinge um ihre Hauptsache, als um die vorherrschende Harmonie.

Das erste beste Beispiel wird alsbald versinnlichen, was durch obigen, etwas abstrakt ausgedrückten Satz gemeint sei.

Beim Anhören des nachstehenden Satzes

g f d c
e c h g (vergl. Fig. 165)
c a f e
c F G C

fühlt jedes musikalische Ohr den Ton c als Centralton, oder, nach dem Sprachgebrauch, als den Ton aus welchem der Satz geht, und die C-Harmonie als die Hauptharmonie des Satzes.

Insofern nun solchergestalt ein Ton als Haupt- und Centralton, und eine Harmonie als Central-Harmonie erscheint, als gemeinschaftlicher Mittelpunkt, auf welchen die anderen sich beziehen, so nennt man diese Harmonie tonische Harmonie, oder tonischen Akkord, auch wohl Haupt- oder Principal-Akkord, und den Grundton dieser Harmonie *tonica*, oder tonische Note, zuweilen auch erste Note, erste Stufe, Prime, oder auch Finalnote, Finalsaite, Principalnote, Hauptton, Hauptnote. Man sagt alsdann, der Satz gehe aus diesem Tone, und nennt solche Herrschaft einer Hauptharmonie über die übrigen, Tonart. Im eben angeführten Beispiele herrscht also die Tonart *C*, es geht aus *C*, der Ton c ist darin *tonica* oder tonische Note.

Es herrscht aber nicht immer in einem Satze durchgängig nur Eine und dieselbe Tonart, sondern es können abwechselnd auch mehre nach einander auftreten und sich ablösen, oder wie man es nennt, es wird in eine andere Tonart, in einen anderen Ton, ausgewichen. Ja man findet zuweilen wohl ganze Reihen von Harmo-

nieen, deren jede eine andere Tonart empfinden lässt. Allein auch hier strebt das Gehör, sich jede derselben doch als irgend einer Tonart angehörend zu denken.

§ 120.

Als tonische Harmonie erscheint aber allemal nur entweder ein harter, oder ein weicher Dreiklang.

Da wo ein harter oder grosser Dreiklang als Hauptharmonie erscheint, nennt man die Tonart hart, gross, oder Durtonart, *modus major* oder *durus*; ist es aber ein kleiner, oder weicher Dreiklang, so nennt man es weiche, kleine, oder Molltonart, *modus minor* oder *mollis*. Ist es z. B. der harte C-Dreiklang, wie im Beispiele voriger Seite, so geht es aus *C*-dur; ist es aber der weiche a-Dreiklang, so geht es aus *a*-moll.

Bei diesen Namen: harte und weiche Tonart, bilde man sich übrigens nicht ein, die harte habe stets den Charakter von Härte, die weiche aber einen sanften. Es lassen sich vielmehr grade in den sogenannten weichen Tonarten oft die grellsten und herbesten Empfindungen aussprechen, und umgekehrt die grösste Weichheit, Zärte und Lieblichkeit in der sogenannten harten. Es sind eben nur Namen, die keine buchstäbliche Bedeutung haben. Eher liesse sich die weiche Tonart allenfalls dumpf, melancholisch und traurig, die harte aber klar, derb und kräftig nennen; doch auch dies nicht allgemein. Ueberhaupt aber gehört eine solche Charakterisirung nicht hierher, sondern in die Aesthetik.

Nie erscheint ein verminderter Dreiklang als tonisch, und es giebt also keine ver-

minderte Tonart. Eben so wenig kann jemal ein Vierklang als tonisch erscheinen.

Anmerkung.

Ich habe im obigen § keine Gründe und Demonstrationen angeführt, warum nur harte, und weiche Dreiklänge als tonisch erscheinen können, weil meines Erachtens auch hier, so wie in so manchen anderen Dingen, eine bündige Darlegung nicht, oder wenigstens bis jetzt noch nicht möglich ist.

Sollte ich etwa in Ansehung des verminderten Dreiklanges als Grund anführen, dass derselbe nicht durch die Theilung der Saite entspringt: — aber entspringt denn der weiche aus solcher Theilung? (Vergl. 1. Bd. S. 22 u. f.) — und doch giebt es eine weiche Tonart. — Sollte ich mir durch die Phrase heraushelfen, die weiche Tonart sei eine Nachahmung der harten, — so liesse sich ja, auf gleiche Art, eine verminderte, als Nachahmung der weichen, rechtfertigen; — und umgekehrt entspringt ja doch der Hauptvierklang allerdings aus der Theilung der Saite, u. s. w.

Ich will durchaus dasjenige, was nun einmal so ist, was sich als tief in der Natur unsers Gehöres und Empfindungsvermögens begründet zeigt, und eben deswegen eines Beweises weder fähig ist, noch bedarf, lieber ohne Scheinbeweis als Axiom annehmen, als eine Gründlichkeit affektiren, welche doch nur Schein und Trug ist, und den Leser der an die Bündigkeit solcher Beweise glaubt, nur betrügen kann.

II.) *Unsre Bezeichnung der Tonarten:*

§ 121.

Wir wollen die harten Tonarten künftig durch grosse lateinische Cursiv-Buchstaben bezeichnen, die weichen aber durch kleine. Der grosse lateinische Buchstab *C* wird also die Tonart *C*-dur, ein kleines *c* aber *c*-moll bedeuten; *F* bedeutet die Tonart *F*-dur, *f* hingegen *f*-moll; *Es* bedeutet *Es*-dur, *es* aber *es*-moll; eben so: *D*-, *E*-, *Ges*-, *As*-dur, und: *d*-, *e*-, *fis*-, *gis*-moll, u. s. w.

Wollte man diese Bezeichnungsweise mehr generalisiren, so könnte man etwa durch *X* eine Durtonart überhaupt vorstellen, eine weiche Tonart überhaupt aber durch *x*. (Vgl. 1. Bd. S. 196.)

III.) *Eigenthümliche Harmonieen der Tonart.*

§ 122.

Wodurch das Gehör bestimmt werde, diese oder jene Harmonie als tonische anzunehmen? wodurch ihm das Gefühl dieser oder jener Tonart erweckt werde? lässt sich hier noch nicht mit Bestimmtheit erörtern. Es lässt sich nur im Allgemeinen sagen, dass das Gehör diese oder jene Tonart empfindet, je nachdem es Harmonieen vernimmt, welche, auf irgend eine Art, als dieser, oder jener Tonart angehörig erscheinen.

Es sind nämlich einer jeden Tonart nur gewisse Harmonieen angehörig, und diese, die Familie der, einer Tonart eigenen Harmonieen, nennen wir eigenthümliche Harmonieen der Tonart.

Unter diesen zeigen sich einige als der Tonart vorzüglich befreundet, als mit der tonischen Harmonie einen innigst geschlossnen Bund bildend, als ihre Hauptgrundsäulen; — andere als ihr weniger nahe befreundet.

Jene nennen wir wesentlichste Harmonieen der Tonart, die anderen aber ihre

eigenthümlichen Nebenharmonieen, auch **leitereigne Nebenakkorde.**

Wir wollen nur erst jene aufzählen.

A.) *Wesentlichste Harmonieen einer Tonart.*

§ 123.

Die wesentlichsten Harmonieen einer Tonart sind:

1. der tonische Akkord,

2. und 3. der harte Dreiklang, und Hauptvierklang auf der grossen Quinte der Tonika. Diese zwei letzten Harmonieen sind in jedem Tonstücke, nächst der tonischen, die vorherrschendsten. Man hat beiden den Namen **Dominantenakkord**, oder **Dominantenharmonie** beigelegt, und der Grundnote derselben den Namen **Dominante.** (Vergl. 1. Bd. S. 188 oben.)

4. Die vierte einer Tonart vorzüglichst eigne Harmonie, ist die des Dreiklanges auf der kleinen Quarte der Tonika, und zwar der **harte** Dreiklang, wenn der tonische ein harter ist, sonst aber der **weiche.** Er heisst **Unterdominantakkord**, und seine Grundnote **Unterdominante**, weil sie die Unterquinte der Tonika ist, so, wie die Oberdominante deren Oberquinte.

Wenden wir das Gesagte auf ein Beispiel an. In *C*-dur ist der C-Dreiklang tonische Harmonie; G oder G^7 sind die Dominantakkorde; der harte F-Dreiklang aber ist Unterdominantakkord. Die drei wesentlichsten Harmonieen von *C*-dur sind demnach: C, G oder G^7, und F.

In c-moll hingegen, wo c tonische Harmonie ist, sind G und G^7 Dominantakkord, Unterdominantakkord aber ist der weiche f-Dreiklang. Auf

gleiche Weise findet man, dass die drei wesentlichsten Harmonieen von *a*-moll, a, E oder E⁷, und d sind.

§ 124.

Die im vorstehenden § bezeichneten vier Arten von Harmonieen, nämlich

1.) der tonische Dreiklang,

2.) 3.) {der harte Dreiklang / der Hauptvierklang} auf der Dominante,

4.) der Unterdominantakkord,

oder, (da man gewöhnlich Nro. 2 und 3 nur für Eines zu zählen pflegt):

1.) der tonische Dreiklang,

2.) der Dominanten-{Dreiklang und / Hauptvierklang}, und

3.) der Unterdominantakkord

gehören jeder Tonart, gleichsam als ihre Hauptbestandtheile, zunächst und am eigensten an. Sie sind die Häupter der Familie, bestimmen ihren Charakter, prägen sie dem Gehör am bestimmtesten ein, und heissen darum mit Recht ihre w e s e n t l i c h s t e n Harmonieen.

Man findet sogar ganze Tonstücke, worin gar keine anderen Harmonieen vorkommen, als diese drei wesentlichsten. Ja, Manches Stück beruht gar auf nur z w e i Akkorden, dem tonischen und dem Dominantakkord. — Auch mit dem tonischen und dem Unterdominantakkord allein, liesse sich ein Tonstück zur Noth bestreiten.

§ 125.

Noch ein Umstand ist bei Betrachtung der wesentlichsten Harmonieen bemerkenswerth, und dem

Leser ohne Zweifel schon aufgefallen. Die Unterdominantharmonie richtet sich jederzeit nach der tonischen; ist diese hart, so ist es auch jene; ist sie aber weich, so wird auch jene weich. Mit andern Worten: zu einem weichen tonischen Dreiklange gesellt sich immer auch ein weicher Unterdominantakkord, zu einem harten aber ein harter. Ganz anders verhält es sich mit dem Oberdominantakkorde. Dieser ist i m m e r h a r t, auch wenn der tonische und der Unterdominantakkord weich sind. Unser Gefühl, die Organisation unsers musikalischen Gehöres, fodert es einmal so, und schwerlich ist der Grund davon nachzuweisen. Genug, so wie sich z. B. in *a*-moll der weiche *e*-Dreiklang hören lässt, erweckt er das Gefühl einer andern Tonart. Die, aus den Harmonieen *a*, *e*, *a* bestehenden Sätze Fig. 166 *i* und *k*, sind gewiss nicht *a*-moll; — eher *e*-moll.

J.)			
	a	g	a
	e	e	c
	c	h	a
	a	e	A
	a	*e*	*a*

K.)				
	c	h	c	h
	a	g	a	g
	e	e	e	e
	A	E	A	E
	a	*e*	*a*	*e*.

Anmerkung.

Auch hier hätte ich vielleicht wohl Erklärungen und Gründe geben sollen; z. B. dass ja sonst die Molltonart k e i n S u b s e m i t o n i u m h a b e n würde: — allein dann bliebe ja, nach wie vor, nur mit andern Worten, die erste Frage übrig; warum muss denn jede Tonart ein Subsemitonium haben? — Etwa weil nur die g r o s s e Terz der Dominante s c h l u s s f a l l m ä s s i g ist? — Wieder ein gelehrt klingendes Wort: — aber w a r u m ist denn nur die grosse Terz schlussfallmässig? —

B.) *E i g e n t h ü m l i c h e N e b e n h a r m o n i e e n d e r T o n a r t.*

§ 126.

Nächst den wesentlichsten Harmonieen einer Tonart, sind derselben auch noch andere ei-

gen, wenn gleich der tonischen Harmonie nicht so innig und nahe verwandt wie die drei wesentlichsten. Wir nannten sie eigenthümliche Nebenharmonieen der Tonart, oder leitereigne Nebenakkorde. Wir wollen dieselben jedoch hier noch nicht vollständig aufzählen, weil diese Aufzählung hier nur das Gedächtnis beschweren würde. Statt dessen bemerken wir nur erst vorläufig, dass sie alle aus denselben Tönen bestehen, aus welchen die bereits aufgezählten drei wesentlichsten Harmonieen zusammengesetzt sind. Die vollständige Aufzählung aller, einer Tonart eigenen Akkorde, (also auch der leitereignen Nebenakkorde) wird weiter unten folgen, und dort das Gedächtnis nicht belästigen.

IV.) *Tonleiter.*

§ 127.

Die Töne aus welchen die wesentlichsten Harmonieen einer Tonart (und mithin nach § 126. auch die sämmtlichen übrigen ihr eigenen Harmonieen) bestehen, nennen wir eigenthümliche Töne der Tonart, und die Reihe derselben Tonleiter, diatonische Tonleiter, auch wohl schlechtweg die Leiter oder Skale, *scala* der Tonart.

Da nun die wesentlichsten Harmonieen, z. B. der Tonart *C*-dur,

[c e g], [f a c], [g h d],
𝔈, 𝔉, 𝔊,

aus den Tönen: c, d, e, f, g, a und h zusammengesetzt sind, so ist die Tonreihe

c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ u. s. w.

die Tonleiter von *C*-dur; und eben so bilden die Töne

A H c d e f gis a h $\bar{c}$ u. s. w.

die Leiter von *a*-moll, weil die wesentlichsten Harmonieen dieser Tonart

[a c e], [e gis h], [d f a],
a, E, d,

aus diesen sieben Tönen bestehen (Seite 7 oben).

Die Leiter einer harten Tonart nennt man harte, oder Durtonleiter, die einer Molltonart aber weiche, oder Molltonleiter.

Der Beisatz diatonische Leiter dient nur zur Unterscheidung von gewissen Tonreihen, welche den Namen Tonleiter usurpiren: der chromatischen, und enharmonischen sogenannten Tonleiter, und dem Ding, was man chromatisch-enharmonische Tonleiter nennt.

§ 128.

Die Tonleiter besteht, wie man sieht, aus sieben Tönen oder Tonstufen, welche man von der Tonika aufwärts zählt, indem man diese ersten Ton, oder erste Stufe nennt, den Ton über der Tonika aber zweiten Ton, oder zweite Stufe, und so fort: dritte, — vierte (auch Unterdominante genannt, Seite 8) — fünfte (auch Dominante,) — sechste Stufe, — siebente (auch der Unterhalbeton, *Subsemitonium*, weil von diesem bis zum achten Ton eine kleine Tonstufe, ein sogenannter halber Ton ist, — auch *subsemitonium modi, subsemitonium octavae,* oder kurzweg blos *semitonium,* — häufig auch Leitton, tonbezeichnende oder karakteristische Note, *septima characteristi-*

ca, chorda elegans, note sensible, u. d. gl. Der Name Unterhalbeton ist übrigens unrichtig, denn h-c̄ ist kein halber Ton, keine halbe Tonstufe, sondern eine kleine. 1. Bd. S. 64 unten. — Auch die Benennungen: tonbezeichnende oder karakteristische Stufe, Leitton u. a. m., sind nicht angemessen, indem oft auch andere Töne karakteristisch, tonbezeichnend, oder Leittöne sind, und, umgekehrt, nicht jedes Subsemitonium Leitton ist, wie wir Beides in der Folge finden werden.)

Alle Töne, welche nicht zur Leiter der eben herrschenden Tonart gehören, heissen leiterfremde Töne, und im Gegensatze derselben nennt man die, der Tonart eigenthümlichen Töne, auch leitereigene.

Aus gleichem Grunde sagt man von allen Harmonieen, welche aus leitereignen Tönen einer Tonart zusammengesetzt sind, sie seien ihrer Tonleiter eigen, oder leitereigen; jede Harmonie hingegen, worin ein, oder mehre leiterfremde Töne vorkommen, kann eine leiterfremde heissen.

A.) *Harte Normaltonleiter.*

§ 129.

Ein jeder Ton einer Durtonleiter, z. B. von *C*-dur, ist, wie man sieht, von seinem Nachbar entweder um eine kleine, oder um eine grosse Stufe entfernt:

c d e f g a h c

Gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

Und zwar ist die Stufe vom ersten Tone zum zweiten gross, die folgende ebenfalls; der Schritt von der dritten zur vierten aber beträgt nur eine kleine Stufe. Gross sind dann wieder die Schritte vom vierten Tone zum fünften, vom fünften zum sechsten, und von diesem zum siebenten. Von diesem letzteren an bis zum achten, oder zur Oktave des ersten, ist der Schritt wieder klein. (Vergl. 1. Bd. S. 59).

§ 130.

Diese Wechselfolge von grossen und kleinen Stufen ist nun aber, wie man wohl schon unerinnert bemerkt hat, grade dieselbe, wie die langen Klaviertasten sie geben, und überhaupt besteht die *C*-Durleiter grade aus der Reihe der natürlichen Töne (1. B. S. 33). Durch diese Bemerkung **erklärt** sich nun, was wir früher (Ebend. S. 27 flgg.) nur vorläufig **beschreiben** konnten, nämlich die Art, wie unsre Notennamen, Notenschrift und Tastaturen eingerichtet sind.

Man hat nämlich grade **denen** Tönen eigene Buchstaben-Namen gegeben (§ XIV und XVII), welche die Tonleiter von *C*-dur ausmachen.

Man hat angenommen, dass die Stufen unseres Notensistemes, so lang sie durch kein Versetzungszeichen verändert sind, die Töne so anzeigen sollen, wie sie in der *C*-Durleiter vorkommen, oder mit andern Worten: man ist überein gekommen, dass die sieben Stufen oder Plätze auf dem Notenliniensisteme die sieben Töne der *C*-Leiter vorstellen sollen, und hat diese Tonreihe **die natürlichen Töne** genannt.

Man hat eben diesen Tönen auch die ebene Reihe der langen Klaviertasten ausschliesslich gewidmet, so dass diese grade die *C*-dur-Leiter angeben, oder mit andern Worten, man hat die sieben Töne, welche die *C*-Leiter bilden, auf sieben, in Einer Ebene liegende lange Tasten gelegt.

Und eben weil unser solchergestalt angenommenes Tonsistem, und die Leiter der Tonart *C*-dur, so ganz aufeinander passen, pflegt man dieser letzteren gleichsam den Rang als erste oder Normaltonart zuzugestehen, und namentlich als erste unter den Durtonarten, als Normal-Durtonart.

B.) *Weiche Normal-Tonleiter.*

§ 131.

In der Molltonleiter, wie wir sie oben (§ 127.) dargestellt, finden wir eine ganz andere Folge von grossen, und kleinen Stufen, als in der harten: insbesondere bemerkt man, dass der Abstand von der sechsten Stufe zur siebenten eine übermässige Sekunde beträgt.

A H c d e f gis a. u. s. w.

gross, klein, gross, gross, klein, überm. klein.

Auch diese Tonleiter lässt sich auf unserm, wenn gleich zunächst für die harte *C*-Leiter berechneten Notenlinien-Sisteme darstellen. Am leichtesten, d. h. mit den wenigsten Versetzungszeichen, die Tonleiter *a*-moll; denn die ihr wesentlichen Töne a, h, c, d, e, f kommen schon

in der Reihe der natürlichen Töne vor; nur das gis muss durch ein Erhöhungszeichen auf der g-Linie angedeutet werden.

Darum wird gewöhnlich die *a*-Mollleiter als Normal-Molltonleiter angesehen.

Anmerkung.

Ich habe hier, wie schon im Jahr 1811 in den **Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, No. 76. S. 1057 u. ff.**, eine andere Molltonleiter aufgestellt, als sonst gewöhnlich ist. Denn, unglücklicher Weise, ist ja die Theorie noch nicht darüber einig, aus welchen Tönen die Molltonleiter besteht!

Freilich mögte man Wehe! rufen, über die wissenschaftliche Behandlung einer Kunst, wenn noch nicht einmal ihre Grundzüge fixirt sind! — Weh über den Zustand der Theorie des Tonsatzes, wenn sie noch nicht einmal ihre Tonleitern unbestritten aufzustellen vermag! — So mögte man freilich recht laut ausrufen — wenn nicht der Umstand, dass es so manchen anderen wissenschaftlichen Fächern nicht eben besser geht, uns doch wieder erinnerte, der Stimme lieber ein ziemliches Sordin aufzudrücken, und uns und unsere Kunstbrüder — grade so, wie auch oft im Leben, — mit dem Nichtbessergehen anderer Nebenmenschen, Nebenkünste und Nebenwissenschaften zu trösten. — Mit etwas gedämpfterer Stimme also will ich fortfahren, und anmerken, dass unter Anderen auch die gemeinübliche Lehre von der Beschaffenheit der Molltonleiter unter die Schatten-, ja Schlagschattenseiten unserer Kunstlehre gehört.

Da giebt es eine Schule, die da wohlhergebrachtermasen lehrt: die 6 und 7te Stufe der Molltonleiter seien **aufsteigend gross, absteigend aber klein**, oder mit andern Worten z. B.: die Leiter von *a*-moll sei aufsteigend

a h c d e fis gis
☝ ☝

absteigend aber

a g f e d c h.
☝ ☝

Wenige Andere, von **richtigerem Instinkte** geleitet, wagen, es zu glauben, die Töne fis und g♮ seien nicht, sondern überall nur f♮ und g♯ Bestandtheile der *a*-Molltonleiter. Jene begründen ihre Lehre gar nicht, diese die ihrige fast gar nicht. Erstere freilich haben den allervollgültigsten Grund für sich, die ihrige nicht zu begründen: nämlich, weil sie keinen Grund hat; letztere aber, welche recht haben,

haben, sehr unrecht, nicht zu wissen, **warum** sie recht haben, oder, wenn sie es wissen, unrecht, es nicht besser auszusprechen, als bis jetzt geschehen.

Ich will hier vorläufig eine solche Begründung versuchen, welche sich jedoch erst im weiteren Verlaufe der Theorie noch vollständiger erproben wird.

Längst ist man gewohnt, die **harte** Tonleiter aus den einzelnen Tönen, aus welchen die drei wesentlichsten Dreiklänge der harten Tonart bestehen, zu konstruiren, und demnach z. B. die Töne

c d e f g a h

als Tonleiter von C-dur zu erkennen. (§ 127.)

Setzt man nun hiernach die Begriffbestimmung fest: Tonleiter ist der Inbegriff der Töne, aus welchen die drei wesentlichsten Dreiklänge der Tonart zusammengesetzt sind, und will, nach gleichförmigen Grundsätzen, auch die Molltonleiter konstruiren, so kann diese, soll nicht auf alle Folgegleichheit verzichtet werden, nicht anders aufgestellt werden, als mit f und gis, und es kommt dem Unbefangenen ordentlich wunderlich vor, die gemeinübliche Lehre, bei Bestimmung eines Inbegriffs dreier Akkorde, von Auf- und Absteigen dieses Inbegriffes reden zu hören, und insbesondere zu vernehmen, dass dieser Inbegriff aufwärts ein anderer sein soll, als abwärts!

Was aber insbesondere die behauptete Angehörigkeit der Töne fis und g zur *a*-Mollleiter, und zwar

1.) den Ton g betrifft, so müsste man, um diesen als Bestandtheil der Mollskale anzunehmen, voraussetzen, die Molltonart habe zwei verschiedene Oberdominantharmonieen, eine mit grosser Terz (als unentbehrlichem Unterhalbenton) und eine zweite mit kleiner Terz. Dies würde aber

a.) nicht nur aller Analogie zuwider laufen, indem die harte Tonart ja doch nur Einerlei Oberdominantharmonie, so wie überhaupt nur Eine Tonleiter hat, — sondern

b.) eine Oberdominantharmonie mit kleiner Terz würde auch unserm Gefühle widerstreiten, indem der Dreiklang [e g h], fühlbar genug, nicht in *a*-moll gehört, wie unter anderen die bereits auf Seite 8 angeführten Beispiele zeigen.

Will man diese Inkonsequenzen nicht annehmen, so kann man auch nur die **grosse** Terz der Oberdominantharmonie als der Molltonart angehörig, und also nicht g, sondern überall nur gis als Bestandtheil der weichen *a*-Leiter erkennen.

2.) Auf gleiche Weise findet man leicht, dass man, um den Ton fis als Bestandtheil der *a*-Mollskale gelten zu lassen, nicht nur *a.*) auch zweierlei Unterdominantharmonieen annehmen müsste, sondern *b.*) dass ein harter D-Dreiklang in *a*-moll dem Gehöre Gewalt anthut: Siehe Fig. 167 *i* — *l*;

```
      e fis e        e fis gis a e        e fis gis a
J.)   c  d  c   K.)  c  d       c    L.)  c  d      c
      a  a  a        a  a       a         a  a      a
      A  D  A,       A  D       A,        A  D      A;
```

so wie überhaupt auch jede andere Harmonie, in welcher ♮g oder #f als harmonischer Bestandtheil vorkommt, das Gefühl von *a*-moll, bleibend, oder vorübergehend, allemal aufhebt: Fig. 168 *i* — *l*.

```
      a  h  c  d          h  a  c         f  e  #f
J.)   e #g  a ♮g    K.)   e  e  g    L.)  h  c   h
      c  e  e  d          d  c  c        #g  a  #g
      A  E  A  H        #G  A  E          d  c   d
```

Wohl übersehe und verkenn ich es nicht, dass in Sätzen, welche im Ganzen aus *a*-moll gehen, allerdings vorübergehend auch Zusammenklänge wie [e g h], [c e g], [fis a d] u. dgl. vorkommen können Fig. 169 *i*, *k*, *l*:

```
        c  h  a ♮g  f  e  d  h
J.)     a #g  a  e  d  c  h  a
        e    | c    | a    |#g  a |
        a  e | f  c | d  A | e  A |

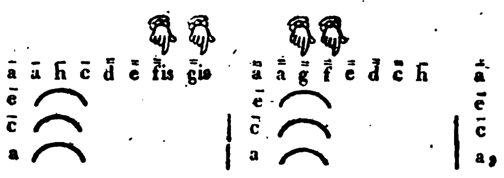
        c   d    c   h    a       #g
K.)     e   e  | e   e  | e  #d | e  ♮d |
        a  #g  | a  ♮g  | f     | e     |

        e    d    d    e
L.)    #g    a    h    e
        E   #F   #G    A
```

Allein es ist, theils von selber einleuchtend, theils wird es in den Lehren von der Modulation, und von Durchgängen, noch näher nachgewiesen werden, dass solche Zusammenklänge in solchen Fällen entweder vorübergehende Ausweichungen bilden, oder die darin erklingenden Töne fis und g blos durchgehend sind; und solche Beispiele beweisen darum keineswegs, dass die Töne g oder fis als Bestandtheile irgend einer, der Tonart *a*-moll angehörenden Harmonie, zur *a*-Mollskale gehören.

Auf rationellem Wege ist also, man sieht es wohl, die gemeinübliche Lehre von der vermeintlich wandelbaren Molltonleiter nicht entstanden. — Welcher sonstigen Quelle mag sie denn wohl entsprungen sein? — Offenbar nur aus einer Misdeutung der, an sich freilich faktisch wahren Bemerkung, dass in Tonsätzen aus *a*-Moll allerdings häufig, beim Aufwärtssteigen der Melodie, die Töne fis und gis, in abwärtsgehender

melodischer Bewegung aber g und f, vorkommen. So muss z. B. in Fällen wie Fig. 170:



die von e zu a stufenweis aufsteigende Melodie allerdings durch die Töne fis und gis, von a nach e absteigend aber, durch g und f schreiten. Weil nämlich, wie unsere Lehre von Durchgängen darthun wird, jeder Durchgangton sein Dasein nur durch sein Anschliessen an einen, höchstens um eine grosse Stufe höher oder tieferen Hauptton, rechtfertigen kann, so kann da, wo z. B. der Ton gis nächster Hauptton ist, der Ton f nicht, sondern nur fis, als Nebenton vor diesem gis (also aufwärts) erscheinen, und, aus gleichem Grunde, wo f nächster Hauptton ist, nur g als Nebenton vor f, (also abwärts.) Dadurch nun, dass auf solche Weise in manchen Fällen aufwärts fis und gis, absteigend aber g und f melodisch gebraucht werden, hat man sich verleiten lassen, zu glauben und zu lehren, die Tonleiter sei also wandelbar.

Nun ist es aber, für's Erste, schon an sich ein ziemlich unfeiner Misgriff, von den zufälligen Bestandtheilen einer melodischen Figur, auf wesentliche Chorden der Tonart schliessen, jeden Ton, der melodisch in einer Tonart vorkommen kann, darum als zu ihrer Tonleiter gehörend betrachten zu wollen! Eben so gut liessen sich auch gis, dis, ais und noch viele andere Töne, als der *C*-Durleiter angehörig ansehen, da sie in dieser Tonart allerdings melodisch vorkommen können; und auf diese Art gäbe es am Ende ja keinen Ton, der nicht in jede Tonleiter gehörte!

Allein die gemeinübliche Lehre ist, zweitens, auch noch in einer anderen Hinsicht auffallend falsch: denn, auch abgesehen von der Frage, ob fis und g wesentliche Bestandtheile der *a*-Molltonleiter seien, oder nicht, und wenn man auch blos darauf sehen will, in wie fern f und fis, g und gis als melodische Töne in *a*-moll vorkommen, — so ist ja auch kein wahres Wort daran, dass eine Mollmelodie aufsteigend immer fis und gis, absteigend aber g und f singen soll. Vielmehr darf und muss sogar in unzähligen Fällen, gerade umgekehrt, aufsteigend f und g, absteigend aber gis und fis gebraucht werden, wie dies z. B. aus dem kurzen Satze Fig. 171 *i* vielfältig in die Augen springt. Bei *k* habe ich eben diesen Satz nach der gemeinüblichen Regel: Aufwärts fis gis, abwärts g f, umgemodelt; und man höre! Es klingt ordentlich grässlich, und von all den Theoretikern, welche

jene gemeinübliche Regel lehren, würde gewiss kein einziger also schreiben mögen. Alle würden zuverlässig schreiben, wie bei *i*, und also schnurstrak wider ihre Regel.

Auch hier also wieder ein recht auffallendes Beispiel, wie die Urheber unserer Theorie, weil sie in manchen Fällen in der Melodie aufwärts fis gis, abwärts g f sahen, unüberlegt genug, dieses alsbald als allgemeine Regel ausriefen, und wie, ordentlich als hätten sie keine Augen und Ohren für die, jeden Augenblick vorkommenden, ihre Satzung widerlegenden Beispiele, immer Einer dem Andern, ewig gedankenlos, ewig das alte *Credo* nachbetet: „Aufwärts fis, gis, abwärtst f g"! — und es, wie es ihn der Meister eingelernt, treulich nachschreibt, ohne auch nur zu erwähnen, dass es auch zuweilen anders kommt, und nicht selten anders kommen muss; — ja, dass Mancher, (wie z. B. Rameau, bei d'Alembert, § 85, der Wahrheit fast auf die Ferse tritt, und doch gleich wieder, (§ 91 und 92) in die alte Gewohnheitslehre (Gewohnheitssünde) versinkt: „Aufwärts fis gis, abwärts f g" —!

So viel hier, als nur erst vorläufigen Beweis der gänzlichen und vielfachen Unrichtigkeit des gemeinüblichen Theorems von der zweierlei Molltonleiter, und von auf-, und absteigender Mollmelodie.

An die Stelle des hier als Irrlehre Dargelegten, etwas Anderes, Probhaltigeres zu liefern, gehört mit zu den Aufgaben der gegenwärtigen Theorie. Der Ort zu Lösung derselben ist theils die Lehre von der Modulation, wo ich die, bisjetzt noch von Keinem berührte Frage erforsche: wofür, und als welcher Tonart angehörig jede vorkommende Harmonie dem Gehöre erscheint? — theils die Lehre von Durchgängen, woselbst ich, auch hier ohne Vorgänger, die Frage behandle: wie, und welche Töne, als Durchgänge erklingen können, und wo ich auch, zusammenhängend und folrecht zu begründen glaube, wie, warum, und unter welchen Beziehungen in *a*-moll f oder fis, wann gis oder g in der Melodie erscheint.

Aber ich weiss es ja! Man wird mich leicht widerlegen, durch Schlussketten wie: „Die Molltonleiter heisst aufwärts fis gis, und abwärts g f, und folglich hat Verfasser dieses unrecht."

C.) *Transponirte harte Tonleitern.*

§ 132.

Auch andere harte Tonleitern als *C*-dur, kann man auf unserm Notensisteme darstellen, die *C*-dur-Leiter also auch auf andern Tonstufen nachbilden. Freilich nicht ganz ohne Weiteres,

indem unser Notensistem zunächst nur auf *C*-dur berechnet ist Also z. B. nicht ohne Weiteres die Leiter von *G*-dur; denn in dieser müsste, so wie in jeder harten, der Schritt vom sechsten zum siebenten Tone gross, und der vom siebenten zum achten klein sein: nun aber ist, wenn man von G zu zählen anfängt, der Schritt von der sechsten Note e, zur siebenten f, klein, und umgekehrt der von f zu g gross;

G A H c d e f g
gross, gross, klein, gross, gross, klein, gross.

☝ ☝

Um also diese Stufenreihe der von *C*-dur gleich zu machen, muss man sich eines Versetzungszeichens bedienen. Um nämlich den Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe grösser, den folgenden von der siebenten zur achten aber kleiner zu machen, muss man den siebenten Ton f, welcher nur um eine kleine Stufe höher wäre als e, chromatisch erhöhen, und statt dieses f, einen andern Ton setzen, welcher um eine g r o s s e Stufe höher ist als e, also fis, von welchem fis dann auch, bis zum achten Tone g, nur eine kleine Stufe ist.

☟

G A H c d e fis g
gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

☝ ☝

In dieser Tonart kommt also der Ton der kurzen Taste fis vor.

Weil nun eine solche Tonleiter im Grund eine Nachbildung der *C*-dur-Leiter, nur auf eine andre

Stufe versetzt (transponirt) ist, so nennt man jede Durtonart oder Durtonleiter, welche nicht *C*-dur ist, eine transponirte oder versetzte. Man könnte sie auch chromatische Tonarten nennen, weil sie mittels chromatischer Verwandlungen (§ XVII) dargestellt werden. Doch ist dieser Ausdruck dafür nicht gebräuchlich; vielmehr legt man die Namen chromatische Tonart und chromatische Tonleiter manchen andern Dingen bei, die aber weder Tonarten, noch Tonleitern sind.

Um *D*-dur darzustellen, muss nicht allein fis statt f, sondern auch cis statt c gesetzt werden:

d e fis g a h cis d

gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

Eben so findet man, dass *A*-dur drei # bedarf, — *E*-dur deren viere.

H-dur fodert schon fünf #, also so viele, als Obertasten sind. — Will man eine harte Tonleiter von *Fis* darstellen, so muss man auch noch e in eis verwandeln:

fis gis ais h cis dis eis fis

gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein;

In *Cis*-dur muss ferner h in his verwandelt werden, wo sodann alle sieben Notenstufen mit Kreuzen besetzt sind.

Um *Gis*-dur darzustellen, müsste man noch eine Erhöhung mehr anbringen, und zwar, da

alle Tonstufen schon mit Kreuzen versehen sind, eine derselben noch mehr erhöhen, durch ein doppelt erhöhendes X; also:

gis ais his cis dis eis fisis gis

gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein. ...

Die Tonart *Gis*-dur bedarf mithin sechs # und ein X, — und auf gleiche Art wird man leicht finden, dass *Dis*-dur fünf # und zwei X erfodern würde, u. s. w.

Es wird indessen von so weit transponirten, so sehr chromatischen Tonarten, höchstens nur auf Augenblicke, Gebrauch gemacht. Denn wir werden sogleich andere, minder chromatische kennen lernen, die mit jenen in Eins zusammenfallen, und sie ersetzen. (§ 137.)

§ 133.

Wenn man die Durtonarten in eine Reihe ordnet, in der Ordnungfolge wie immer die eine ein Erhöhungszeichen mehr erfodert als die vorhergehende:

C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, u. s. w.

so bemerkt man leicht, dass immer die Leiter d e s T o n e s, w e l c h e r u m e i n e Q u i n t e h ö h e r, oder, was Dasselbe ist, eine Quarte tiefer a l s d e r V o r h e r g e h e n d e i s t, eines mehr bedarf, und dass dies weitere # immer d a z u erforderlich ist, den Unterhalbenton (§ 128) darzustellen, nämlich um den Schritt vom sechsten zum siebenten Tone gross, und den von diesem zum achten klein zu machen.

§ 134.

Soll aber die Tonleiter von *F*-dur, welches eine Quinte tiefer, oder eine Quarte höher ist als *C*-dur, dargestellt werden, so muss, aus ähnlichem, oder gewissermasen umgekehrtem Grunde wie bei den bisher erwähnten, nämlich um den Schritt von der dritten zur vierten Stufe, welcher sonst gross wäre, (a-h), klein zu machen, statt h, vielmehr b gesetzt werden. Also:

☞

f g a b c̄ d̄ ē f̄
gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

☞ ☞

Auf gleiche Art findet man, dass *B*-dur zwei ♭ bedarf, nämlich b statt h, und es statt e. — *Es*-dur bedarf drei ♭, — *As* deren vier, — und so fort bis *Des*, welches schon so viele ♭ hat als Obertasten sind, — bis *Ges*, welches schon ces statt c erfodert, — bis *Ces*, welches ces und fes bedarf, — oder gar bis *Fes*, worin ces, fes, und bes (h♭♭) vorkäme, u. s. w.

Es werden indessen auch hier die, durch allzuviele Erniederungszeichen transponirten Tonarten wieder von einfacheren abgelöst. (§ 137.)

§ 135.

Auch hier wird man übrigens bemerken, dass die Ordnungfolge, in welcher eine Tonart immer ein ♭ mehr als die vorhergehende erfodert, grade die umgekehrte von der ist, welche bei den, durch Erhöhungszeichen transponirten statt fand (§ 133.), nämlich

C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes,

u. s. w. und dass jedes neue ♭ immer dazu nöthig ist, den vierten Ton der Leiter darzustellen, d. h.. den Schritt vom dritten zum vierten Tone klein, und den von diesem zum fünften gross zu machen.

§ 136.

Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht der, zur Darstellung einer jeden transponirten Durtonart auf unserm Notensistem, erfoderlichen chromatischen Töne.

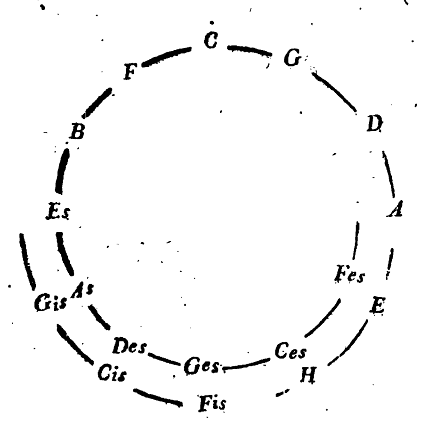
Dis	erfodert	. . . . gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis.
Gis	—	. . cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis.
Cis	—	fis, cis, gis, dis, ais, eis, his,
Fis	—	fis, cis, gis, dis, ais, eis.
H	—	fis, cis, gis, dis, ais.
E	—	fis, cis, gis, dis.
A	—	fis, cis, gis.
D	—	fis, cis.
G	—	fis.
C	—	Nichts.
F	—	b.
B	—	b, es.
Es	—	b, es, as.
As	—	b, es, as, des.
Des	—	b, es, as, des, ges.
Ges	—	b, es, as, des, ges, ces.
Ces	—	b, es, as, des, ges, ces, fes.
Fes	—	. . es, as, des, ges, ces, fes, bes.
Bes	—	. . . . as, des, ges, ces, fes, bes, eses.

§ 137.

Ich habe oben gesagt, die allzusehr transponirten, d. h. allzuviele Versetzungszeichen erfodernden Durtonarten können entbehrt, und durch andere ersetzt werden. Vergleicht man nämlich die transponirten harten Tonleitern mit einander, so fin-

det man, dass die, durch sehr viele Erhöhungszeichen transponirten, mit andern, durch Erniederungszeichen transponirten, zusammen treffen, welche von jenen nur enharmonisch verschieden sind, und dass sich eben so für eine, allzuviele Erniederungszeichen erfodernde, eine andere mit wenigen Erhöhungen substituiren lässt. So kann man z. B. statt *Gis*-dur, welches sechs ♯ und ein X erfodern würde, *As*-dur schreiben, welches nur vier ♭ fodert; — so kann *E*-dur die Stelle von *Fes* vertreten, — *H*-dur die von *Ces*-dur. — Eben so kann *Fis*-dur statt *Ges*-dur, und *Des*-dur statt *Cis*-dur geschrieben werden.

Man kann sich dieses Zusammentreffen grade der von einander verschiedensten Tonarten, dies sich Berühren der Extreme, durch folgendes Bild versinnlichen:



Man sieht daraus, wie die transponirten Durtonarten, von *C*-dur ausgehend, sich immer mehr von einander entfernen, die allerentferntesten aber sich wieder nähern, so dass die, durch Erhöhungs-

zeichen transponirten, mit den durch Erniederungszeichen versetzten am Ende wieder enharmonisch zusammentreffen, und sich wechselseitig ablösen, und solchergestalt gleichsam einen Kreis bilden. Man nennt darum die obige Folgenreihe von aufsteigenden Quinten oder absteigenden Quarten, (oder, was Dasselbe ist, nur auf umgekehrtem Wege: von absteigenden Quinten oder aufsteigenden Quarten,) den Quintenzirkel oder Quintenkreis. — Er könnte eben so gut, Quartenkreis heissen. — Auch nimmt man eben darum gewöhnlich nur zwölf verschiedene harte Tonarten an, indem man z. B. *Fis*-dur und *Ges*-dur, als blos enharmonisch verschieden, und dem Klange nach so gut wie einerlei, auch wirklich nur für Eins zählt, — und eben so *Gis*-dur und *As*-dur, — *Des* und *Cis*, — *Ces* und *H*, — *Fes* und *E*, — *His* und *C*, — *Eis* und *F*, — *Dis* und *Es*, — u. s. w. Man könnte die, einander solchergestalt durch enharmonische Verwandlung ablösenden Tonarten, enharmonisch parallele Tonarten nennen.

Fis-dur ist also im Grunde die von *C*-dur entfernteste Transposition durch Erhöhungszeichen. Denn *Cis*-dur wäre zwar noch entfernter, allein es trifft schon wieder mit *Des*-dur zusammen, welches, wie vorstehender Quintenkreis zeigt, dem *C*-dur wieder näher ist. Eben so ist *Ges*-dur die von *C*-dur entfernteste Versetzung durch Erniederungszeichen, weil *Ces*-dur schon wieder mit *H*-dur enharmonisch zusammentrifft. Der von *C*-dur entfernteste Punkt des Kreises ist demnach *Fis*- oder *Ges*-dur. — Eben so ist *G*-dur der entgegengesetzte Zirkelpunkt von *Des*- oder *Cis*-

dur, u. s. w. — Man kann die, sich also entgegengesetzten Tonarten, *G* und *Cis*, *A* und *Es*, *E* und B, u. s. w. Antipoden, Gegenfüssler, nennen.

D.) *Transponirte weiche Tonleitern.*

§ 138.

Aber auch transponirte Molltonleitern lassen sich auf unserm Liniensisteme darstellen; nur erfodern sie wieder manche Versetzungszeichen. Durchgeht man sie in ähnlicher Quinten- und Quartenfolge, wie wir oben bei den Durtonleitern gethan, so findet man

1. in der Folge von aufsteigenden Quinten,

a, *e*, *h*, *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, u. s. w.,

dass die Verwandlung des g in gis, welche zur Darstellung von *a*-moll nöthig war, in *e*-moll wegfällt, und dafür fis und dis nothwendig werden; — und so wird es in dieser Quintenfolge immer nöthig, einen Ton der vorhergehenden Tonleiter zu erniedern, und zwei andere dafür zu erhöhen.

2. Umgekehrt in der Quartenfolge

a, *d*, *g*, *c*, *f*, *b*, *es*, *as*, *des*, u. s. w.

müssen jedesmal zwei Töne der vorigen Tonleiter erniedert, und dafür ein anderer erhöht werden. Z. B. für *d*-moll muss das, in *a*-moll befindliche h, zu b, und das gis eben so zu g erniedert, dagegen das c in cis verwandelt werden.

§ 139.

Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht der chromatisch verwandelten Töne, welche zur Darstellung jeder Molltonleiter erfoderlich sind.

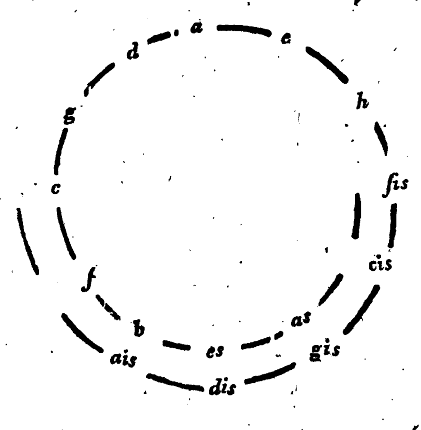
u. s. w.

dis	erfodert	fis, gis, dis, ais, eis, cisis.
gis	—	cis, gis, dis, ais, fisis.
cis	—	fis, cis, gis, dis, his.
fis	—	fis, cis, gis, eis.
h	—	fis, cis, ais.
e	—	fis, dis.
a	—	gis.
d	—	cis, b.
g	—	fis, b, es.
c	—	es, as.
f	—	b, as, des.
b	—	b, es, des, ges,
es	—	b, es, as, ges, ces.
as	—	b, es, as, des, ces, fes.

u. s. w.

§ 140.

Auch hier kann man aber die allzusehr transponirten Tonarten umgehen, und durch natürlichere ersetzen, wie folgende Figur anschaulich macht; weshalb man gewöhnlich auch nur zwölf weiche Tonarten annimmt, so wie nur zwölf harte.



E.) *Chromatische Vorzeichnung.*

§ 141.

Wenn man ein Tonstück aus einer transponirten harten Tonart schreiben will, so pflegt man die erfoderlichen Versetzungszeichen ein für allemal voran zu schreiben, und spart so die Mühe, das ♯ oder ♭ jedesmal, so oft die Note im Stücke vorkommt, besonders davor zu setzen. Man nennt dies die Vorzeichnung, oder chromatische Vorzeichnung, zum Unterschiede von der rhythmischen, § LIV. Darum wird am Anfang eines Stückes, das aus *G*-dur geht, wo also fis erfoderlich ist, ein ♯ vor die f-Linie gesetzt; — so in *D*-dur eines auf die f-Linie, und eins auf die c-Linie; — in *F*-dur ein ♭ auf die h-Linie, — in *B*-dur eines vor h, und eines vor e, — u. s. w. Man schreibt diese Versetzungszeichen gewöhnlich in eben der Ordnungfolge, wie sie nach der Quintenfolge der Durtonarten nothwendig werden, § 136.) also zuerst das ♯ auf der f-Linie, dann das auf der c-Linie, u. s. w. und eben so erst b, dann es, as, des, u. s. f. Fig. 172*i*.

§ 142.

Auch in Stücken aus Molltönen zeichnet man die erfoderlichen Vorsetzungszeichen gewöhnlich ein für allemal am Anfange der Notenlinie an.

Wollte man nun hierin folgegleich eben so verfahren, wie es bei harten Tonarten geschieht, so müsste für *a*-moll, wozu gis erfoderlich ist, (Seite 10 u. 27) auch gis vorgezeichnet werden, — zu *d*-moll, zu dessen Tonleiter b und cis gehören, müsste

man ein ♭ vor h, und ein ♯ vor c anzeichnen, — zu *g*-moll zwei ♭ und ein ♯, u. s. w., Fig. 172 *k*.

Folgerecht wär allerdings solche Vorzeichnung, aus welcher man denn auch auf den ersten Blick sehen könnte, ob ein Stück aus einer Molltonart gehe. — Die Musiker haben aber hier ein Anderes eingeführt. Statt diejenigen Töne vorzuzeichnen, welche die jedesmalige Molltonleiter charakterisiren, gebrauchen sie die Vorzeichnung, welche derjenigen Durtonleiter zukommt, welche mit der zu gebrauchenden Molltonleiter die nächste Ähnlichkeit hat, und dies ist denn immer die Durtonleiter der kleinen Terz der Molltonart. So z. B. hat die *a*-moll-Leiter mit der von *C*-dur die grösste Ähnlichkeit, und darum pflegt man für *a*-moll, eben so wie für *C*-dur, nichts vorzuzeichnen. Aus gleichem Grunde zeichnet man in *e*-moll ein ♯ vor, wie für *G*-dur, und in *d*-moll, so, wie für *F*-dur, ein ♭. — Dadurch wird es denn freilich immer wieder nöthig, sobald z. B. in *a*-moll der Ton gis gebraucht werden soll, ihn jedesmal durch ein vor die Note g gesetztes ♯ anzudeuten, und eben so in *d*-moll das cis durch ein ♯ vor c, — in *c*-moll das h durch ein ♮, u. s. w.

Man sieht wohl, dass solche Vorzeichnungsweise nicht konsequent ist, und dass die zuerst angedeutete weit sachgemässer wäre. — Wir wollen indessen nicht reformiren, was so, wie es nun einmal ist, immerhin fortbestehen kann, und, da die Gewohnheit eisern ist, auch fortbestehen wird. Ohnehin ist ja das Vorzeichnen nichts Wesentliches, sondern nur zur Bequemlichkeit; und diesen letztern Zweck erfüllt auch die ein-

geführte Art, indem z. B. in Stücken aus *a*-moll die Note g beinah eben so oft zufällig vorkommt als das leitereigene gis.

Noch eine andere Vorzeichnungsweise für Molltonarten findet man bei den älteren Tonsetzern. Diese zeichnen nämlich sogar so vor, wie es die harte Tonleiter der Untersekunde der Tonika erfodern würde: also z. B. in *g*-moll, so, wie für *F*-dur, ein ♭ vor h, in *d*-moll, wie für *C*-dur, nichts, in *a*-moll ein ♯ vor f, wie für *G*-dur. Diese Vorzeichnungsweise ist, wie man sieht, noch uneigentlicher als die jetzt übliche, da sie gar zwei Stufen anders darstellt, als sie in der Tonleiter liegen. — Sie ist ein Ueberbleibsel der alten Dorischen sogenannten Tonart, wovon weiter Unten ein Mehreres.

§ 143.

Uebrigens kann man jede Tonart freilich wohl bei jeder Vorzeichnung schreiben. Man sieht z. B. zuweilen ganze Stücke, unter andern häufig Recitative, und Fantesieen, aus transponirten Tonarten, ohne alle chromatische Vorzeichnung geschrieben. Eben so könnte man etwa *C*-dur mit mehreren Kreuzen schreiben: man müsste eben nur die vorgezeichneten Erhöhungszeichen, durch Vorsetzung von Auflösungszeichen vor die Noten, jedesmal wieder aufheben.

Auch ändert man nicht jedesmal die Vorzeichnung mitten in einem Stücke, wenn darin eine kurze Ausweichung in eine andere Tonart vorkommt, sondern man setzt die der fremden Tonart erfoderlichen Versetzungszeichen lieber, so oft es nöthig ist, besonders vor die Note, als dass man jedesmal eine ganz neue Vorzeichnung hinsetzte. Wo man indessen dies letztere beque-

mer findet, da ändert man auch einmal mitten in dem Stücke die Vorzeichnung: z. B. wenn man in einer Tonart, welche eine, von der Haupttonart des Stückes sehr verschiedene Vorzeichnung erfodert, etwas lang zu verweilen gedenkt, in welchem Fall es gar mühsam sein würde, die vielen Versetzungszeichen jedesmal den einzelnen Noten beizusetzen. Kurz man bedient sich überall derjenigen Vorzeichnungsweise, welche eben die grösste Bequemlichkeit gewährt.

§ 144.

Die Schriftsteller pflegen zuweilen diejenigen Versetzungszeichen, welche in der Vorzeichnung stehen, wesentliche, und die, im Verlaufe des Stückes einzeln vorkommenden, zufällige zu nennen. Diese Benennungen sind aber nicht sehr passend: denn 1.) wenn ein Stück, z. B. aus *C* ins *G*-dur ausweicht, so ist, von diesem Augenblick an, für die letztere Tonart ein # vor c eben so wesentlich, als das # vor f in der Vorzeichnung. — Ja, nach der herkommlichen Art, in Molltonarten vorzuzeichnen, (§ 142) muss ja, in einem Tonstücke z. B. aus *a*-moll, sogar das leitereigene gis durch ein, jedesmal eigens beizusetzendes # angedeutet werden. Ziemt aber hier dem # vor g der Name eines zufälligen? — Und wenn nun, 3tens, ein Tonstück, das aus einer transponirten Tonart geht, ganz ohne Vorzeichnung geschrieben wird, (§ 143) sollen dann die Versetzungszeichen, die im Verlaufe des Stückes überall nothwendig vorkommen müssen, ebenfalls zufällig heissen? — 4tens aber werden wir, bei der Lehre von Durchgängen, eine andere Gattung zufälliger Versetzungszeichen kennen lernen, welche weit eher den Namen zufällig verdienen; weshalb auch andere Tonlehrer, mit grösserm Rechte, nur diese zufällige nennen. — Jedenfalls wollen wir den Kunstausdruck wesent-

liche, und zufällige Versetzungszeichen, in unser Kunstwörterbuch lieber nicht aufnehmen, weil er wenigstens unbestimmt, und, durch den verschiedenen Gebrauch der Schriftsteller, zweideutig geworden ist.

§ 145.

Eine nützliche Uebung für jeden noch nicht sehr Geübten, wär es, alle möglichen Dur- und Molltonleitern auf eine oder zwei Notenzeilen aufzuschreiben, und zwar ungefähr auf folgende Art. Zuerst von jeder Durtonart die drei wesentlichsten Akkorde, dann die Tonleiter, und zuletzt die Vorzeichnung. Z B Fig. 173 *i*.

Auch kann man von jeder Durtonart die drei wesentlichsten Akkorde, auf dem Klavier anschlagen, etwa wie bei *k*.

Eben so verfahre man mit den Molltonleitern. Da jedoch bei diesen die übliche Vorzeichnung der eigentlichen Tonleiter nicht entspricht, (§ 142) so schreibe man zuerst die drei wesentlichsten Akkorde, dann aber gleich die Vorzeichnung so, wie sie nun einmal üblich ist, und nach dieser die Tonleiter. Z. B. Fig. 173 *l*. — Bei'm Durchspielen der weichen Tonarten verfährt man dann wieder wie bei den harten, *m*.

V.) *Fortsetzung der Lehre von den eigenthümlichen Harmonieen der Tonart.*

A.) *Aufzählung derselben.*

§ 146.

Nachdem wir die Beschaffenheit jeder Tonleiter erkennen gelernt, wird es uns auch leicht sein, die, einer Tonart eigenen Harmonieen, von denen wir oben, S. 6 u. ff. vorläufig nur erst die drei wesentlichsten, als Häupter und Stammväter der Familie aufgezählt, die leitereigenen Nebenharmonien aber noch verspart hatten, nunmehr vollständig kennen zu lernen.

Einer Tonart sind alle diejenigen Grundharmonieen eigen, welche sich aus den

Tönen ihrer Leiter zusammensetzen lassen.

§ 147.

Die, einer harten Tonart eigenen Harmonieen sind also:

1.) Der harte tonische Dreiklang, z. B. in *C*-dur die Harmonie 𝕮; (Vgl. S. 6, N.° 1.)

2.) Der weiche Dreiklang auf der zweiten Stufe der Tonleiter, d. h., dessen Grundton die zweite Stufe der Leiter ist, z. B. in *C*-dur die Harmonie 𝔡;

3.) Ein eben solcher Dreiklang auf der dritten Stufe der Leiter, z. B. in *C*-dur die Harmonie *e*; (diese Harmonie pflegt etwas **selten** vorzukommen.)

4.) Der Unterdominantendreiklang, oder harte Dreiklang auf der vierten Leiterstufe, z. B. in *C*-dur die Harmonie 𝔉; (Seite 6, N.° 4.)

5.) Der harte Dreiklang auf der fünften Stufe, oder Dominantendreiklang, z. B. in *C*-dur die Harmonie 𝔊. (Seite 6, N.° 2.)

6.) Der weiche Dreiklang der sechsten Stufe, z. B. in *C*-dur die Harmonie *a*;

7.) Der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe, z. B. in *C*-dur die Harmonie °𝔥; (Auch diese Harmonie kommt nicht häufig vor, und überdies verwechselt das Gehör sie gewöhnlich mit dem Hauptvierklang mit ausgelassner Grundnote. § 72.)

8.) Der grosse Vierklang auf der ersten Stufe, z. B. in *C*: 𝕮⁷;

9.) Der weiche Vierklang auf der zweiten, z. B. in *C*: $\mathfrak{d}^7$;

10.) Ein eben solcher auf der dritten, z. B. in *C*: e⁷;

11.) Der grosse Vierklang auf der Unterdominante oder vierten Note der Leiter, z. B. in *C*: F⁷;

12.) Der Hauptvierklang auf der Dominante oder fünften Stufe, (S. 6, N.° 3.) z. B. in *C*: G⁷; (Dieser Vierklang, der auf der fünften Stufe der Durtonleiter, ist es, auf welchen die Hinzufügung einer grossen None (§ 77 u. ff.) anwendbar ist; weil nämlich in Dur die grosse None der fünften Leiterstufe vorfindlich ist, nicht aber die kleine, z. B. in *C*-dur der Ton a, und nicht as.)

13.) Der weiche Vierklang auf der sechsten Stufe, z. B. in *C*: a⁷;

14.) Der Vierklang mit kleiner Quinte auf der siebenten Stufe, z. B. in *C*: °h⁷.

§ 148.

Sucht man eben so die, einer Molltonart eigenen Harmonien, so zeigen sich folgende:

1.) Der tonische weiche Dreiklang, z. B. in *a*-moll die Harmonie a; (Seite 6 N.° 1.)

2.) Der verminderte Dreiklang auf der zweiten Note der Tonleiter, z. B. in a: °h;

3.) Der weiche Dreiklang der Unterdominante, oder vierten Stufe, z. B. in *a*: d; (Seite 6 N.° 4.)

4.) Der harte Dreiklang der Dominante oder des fünften Tones der Leiter, z. B. in *a*: E; (Seite 6, N.° 2.)

5.) Der harte Dreiklang der sechsten Stufe, z. B. in *a*: F;

6.) Der verminderte Dreiklang der siebenten, z. B. in *a*: °gis;

7.) Der Vierklang mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe, z. B. in *a*: °𝔥⁷; (Diese Harmonie, der Vierklang auf der zweiten Stufe der Molltonleiter, ist es, welcher die Erhöhung der Terz (§ 89) eigen ist.

8.) Der weiche Vierklang auf der Unterdominante, oder vierten Stufe, z. B. in *a*: 𝔡⁷;

9.) Der Hauptvierklang auf der fünften Stufe, oder Dominante, (Seite 6, N.° 3.) z. B. in *a*: 𝔈⁷; (Dieser Hauptvierklang, der auf der fünften Stufe der Molltonleiter, ist es, welchem die Beifügung einer kleinen None zunächst eigen ist, weil nämlich in der Mollskale sich die kleine None der Dominante findet, nicht aber die grosse; z. B. in *a*-moll nicht fis, sondern f.)

10.) Der grosse Vierklang auf dem sechsten Tone der weichen Leiter, z. B. in *a*: 𝔉⁷.

§ 149.

Eine Uebersicht der ganzen Familie aller leitereignen Harmonieen der Normaltonarten *C*-dur und *a*-moll, gewähren folgende Tabellen:

In *C* findet sich

auf der	ersten	Stufe	ℭ	und	ℭ⁷,
—	—	zweiten	—	𝔡	—	𝔡⁷,
—	—	dritten	—	𝔢	—	𝔢⁷,
—	—	vierten	—	𝔉	—	𝔉⁷,
—	—	fünften	—	𝔊	—	𝔊⁷,
—	—	sechsten	—	𝔞	—	𝔞⁷,
—	—	siebenten	—	°𝔥	—	°𝔥⁷.

In *a* residirt
auf der ersten Stufe a,
— — zweiten — °h und °h^7,
— — dritten — Nichts,
— — vierten — d und d^7,
— — fünften — E — E^7,
— — sechsten — F — F^7,
— — siebenten — °gis.

Oder:

	auf der erst.St.	*auf der zweiten,*	*auf der dritten,*	*auf der viert.,*	*auf der fünft.,*	*auf der sechst.*	*auf der siebent.*
in *C*:	C, C7;	d, d7;	e, e7;	F, F7;	G, G7;	a, a7;	°h, °h7;
in *a*:	a ;	°h, °h7;		d, d7;	E, E7;	F, F7;	°gis .

Anfänger mögen sich ähnliche Tabellen über alle transponirte Dur- und Molltonarten fertigen; z. B:

In *G*-dur
auf der ersten Stufe G und G^7,
— — zweiten — a — a^7,
u. s. w.

In *e*-moll
auf der ersten — e,
— — zweiten — °fis — °fis^7,
u. s. w.

In *F*-dur
auf der ersten — F — F^7,
— — zweiten — g — g^7,
u. s. w.

§ 150.

Die Molltonart ist, wie man sieht, beträchtlich ärmer an Harmonieen als die harte. Diese hat sieben leitereigne Dreiklänge, deren jeder also eine der sieben Noten der Tonleiter zum Grundton hat; aber ein Dreiklang dessen Grundnote die d r i t t e Note einer M o l l leiter wäre,

wär ein Unding. Z. B. in *a*-moll würde er aus den Tönen [c e gis] bestehen; das wär aber ein Dreiklang mit übermässiger Quinte, und eine solche Grundharmonie giebt es nicht (§ 50.) Daher kommt es, dass die weiche Tonart einen Dreiklang weniger hat, als die harte.

Eben so sind der harten Tonart sieben Vierklänge auf allen sieben Stufen der Leiter eigen; allein auf drei Stufen der weichen lassen sich keine leitereignen Vierklänge als Grundharmonieen bilden: nicht auf der ersten, denn dies wär ein Grundakkord mit kleiner Terz, grosser Quinte und grosser Septime, wie z. B. [A c e gis], und eine solche haben wir nicht; (I Bd. S. 192) — nicht auf der dritten, z. B. [c e gis h], denn es giebt keinen Grundakkord mit übermässiger Quinte; — nicht auf der siebenten, denn das müsste ein Vierklang mit verminderter Septime sein, z. B. (Gis H d f), und auch eine solche Grundharmonie existirt nicht. (I Bd. S. 129) Zwar kommen wol zuweilen Tonverbindungen vor wie [Gis H d f], (§ 83), oder [A c e gis], oder [c e gis], oder [c e gis h]; aber dies alles sind keine Grundharmonieen, sondern umgestaltete. Wenn hingegen in Sätzen aus *a*-moll die Harmonieen [A c e g], oder [c e g], oder [c e g h], oder [G H d f] vorkommen, so sind diese nicht leitereigen, sondern schon Ausweichungen. (S. 16.)

B.) *Unsre Bezeichnung des Sitzes der Harmonieen.*

§ 151.

Noch allgemeiner, als im § 149 durch teutsche Buchstaben geschehen, nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf eine jede passend, kann man die Gesammtheit ihrer Harmonieen vorstellen, wenn man, statt der teutschen Buchstaben, die römische Zahl der Leiterstufe setzt, und zwar, statt der grossen, oder kleinen Buchstaben, grosse, oder kleine römische Ziffern, und diese, grade wie sonst die teutschen Buchstaben, mit ^{7}, ^{7} und $^{\circ}$ bezeichnet.

Alsdann bedeutet eine grosse römische Ziffer einen harten Dreiklang, auf der Stufe, welche diese Ziffer anzeigt, z. B. eine grosse römische Ziffer Eins, I, den harten Dreiklang auf der ersten Stufe oder Tonika, — V den harten Dreiklang auf der Dominante oder fünften Stufe. — Eine kleine römische Ziffer hingegen bedeutet einen kleinen oder weichen Dreiklang, z. B. ii den weichen auf der zweiten Stufe; — eine kleine dergleichen Ziffer mit $^{\circ}$ einen verminderten Dreiklang z. B. $^{\circ}$vii den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe; — eine grosse römische Ziffer mit der arabischen Ziffer ^{7}, den Hauptvierklang, also V^7 den Hauptvierklang auf der fünften Stufe; — eine kleine dergleichen mit ^{7} einen weichen Vierklang (mit kleiner Terz und grosser Quinte), z. B. ii^7 den weichen Vierklang auf der zweiten Stufe; — eine kleine mit $^{\circ}$ und ^{7} den Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. $^{\circ}vii^7$, den Vierklang mit kleiner Quinte auf dem Unterhalb-

tone der Tonart, — und endlich eine **grosse** solche Ziffer mit durchstrichener $\not 7$ die Harmonie des grossen Vierklanges, z. B. IV$^{\not 7}$ den grossen Vierklang der vierten Leiterstufe.

Auf diese Weise kann man die **Gesammtheit der, einer jeden Tonart eigenen Harmonieen,** durch folgendes Ziffernbild vorstellen:

Grundharmonieen jeder Durtonart.

I	und	I$^{\not 7}$,
ii	—	ii^{7},
iii	—	iii^{7},
IV	—	IV$^{\not 7}$,
V	—	V^{7},
vi	—	vi^{7},
$^{\circ}$vii	—	$^{\circ}$vii^{7}.

Grundharmonieen jeder Molltonart.

i		
$^{\circ}$ii	und	$^{\circ}$ii^{7},
iv	—	iv^{7},
V	—	V^{7},
VI	—	VI$^{\not 7}$,
$^{\circ}$vii		.

Oder:

	Auf der erst. St.	*auf der zweiten,*	*auf der dritten,*	*auf der vierten,*	*auf der fünften,*	*auf der sechsten,*	*auf der siebenten*
In Dur:	I, I$^{\not 7}$;	ii, ii^{7};	iii, iii^{7};	IV, IV$^{\not 7}$;	V, V^{7};	vi, vi^{7};	$^{\circ}$vii, $^{\circ}$vii^{7}.
In Moll:	i ;	$^{\circ}$ii, $^{\circ}$ii^{7};		iv, iv^{7};	V, V^{7};	VI, VI$^{\not 7}$;	$^{\circ}$vii

§ 152.

Diese Bezeichnung der Grundharmonieen durch grosse und kleine römische Ziffern mit $^{\circ}$ und ^{7}

oder ⁷, kommt, wie man sieht, mit der bisher gebrauchten Bezeichnung durch grosse und kleine teutsche Buchstaben und eben solche Zeichen ° und ⁷ oder ⁷, genau überein; doch hat jede derselben ihre Eigenthümlichkeiten, jede ihre eigenen Vorzüge.

Die durch teutsche Buchstaben deutet nur bestimmt diese oder jene Harmonie auf einer bestimmten Note an; sie lässt aber unbesimmt, auf welcher Stufe welcher Tonleiter sie stehe. Z. B. 𝔉⁷ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf F; aber ohne Rücksicht, auf welcher Stufe welcher Tonleiter dies 𝔉⁷ zu Hause, ob es 𝔉⁷ als Vierklang der ersten Stufe von *F*-dur sei, — oder auf der vierten von *C*-dur, — oder auf der sechsten von *a*-moll, u. s. w. — Hingegen eine grosse römische Ziffer mit ⁷ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf einer bestimmten Stufe irgend einer Tonleiter, lässt aber unbestimmt, in welcher Tonart, und also auf welcher Note. Z. B. IV⁷ bedeutet ganz bestimmt einen grossen Vierklang auf der vierten Stufe irgend einer harten Tonart, aber ohne anzudeuten, ob es IV⁷ von *C*-dur sei, also 𝔉⁷, — oder IV⁷ von *G*-dur, also ℭ⁷, — oder von *F*, also 𝔅⁷, — oder von *A*, also 𝔇⁷, u. s. w.

Die Bezeichnung durch teutsche Buchstaben ist also in einer Hinsicht bestimmter, aber eben darum auch beschränkter; — in der andern Hinsicht aber allgemeiner, aber darum auch unbestimmter. — Die Bezeichnung durch römische Ziffern hingegen erscheint in ersterer Hinsicht beschränkter, aber eben darum auch

bestimmter und bezeichnender, — in anderer Hinsicht hingegen zwar unbestimmter, aber eben deswegen auch allgemeiner und umfassender.

§ 153.

Wir können aber die Vortheile beider Bezeichnungsarten vereinen, indem wir der römischen Ziffer einen grossen oder kleinen lateinischen Buchstab, als Zeichen der Tonart, voransetzen; wodurch dann Alles vollends bestimmt wird. Dann heisst z. B. *C*: IV^7 bestimmt: der grosse Vierklang auf der vierten Stufe der *C*-dur-Leiter, folglich die Harmonie $\mathfrak{F}^7$ als IV^7 von *C*-dur. — Eben so heissen folgende Zeichen:

C: I, V^7, vi, *G*: V^7, *e*: V^7, i, °ii, V, u. s. w.

der grosse oder harte Dreiklang auf der ersten Stufe der grossen oder harten Tonart *C*, also $\mathfrak{C}$ als I von *C*-dur; — dann der Hauptvierklang auf der fünften Stufe eben dieser Tonart, also $\mathfrak{G}^7$ als V^7 von *C*-dur; — der kleine oder weiche Dreiklang $\mathfrak{a}$ auf der sechsten Stufe ebenderselben Tonart; — der Hauptvierklang auf der fünften Stufe von *G*-dur, also $\mathfrak{D}^7$ als V^7 von *G*; — der Hauptvierklang $\mathfrak{H}^7$ auf der fünften Stufe der kleinen oder weichen Tonart *e*-moll; — die Harmonie $\mathfrak{e}$ als tonische; — der verminderte Dreiklang °$\mathfrak{fis}$ auf der zweiten Stufe von *e*-moll; — der harte Dreiklang auf der fünften Stufe von *e*-moll, also $\mathfrak{H}$ als V von *e*, — u. s. w.

Wir werden in der Folge finden, welche Klarheit und Erleichterung uns diese Bezeichnungs-

art gewährt, und darum lasse der Leser sich die geringe Mühe nicht verdriessen, sie sich geläufig zu machen.

C.) *Uebersicht der eigenthümlichen Harmonieen einer jeden Tonart.*

§ 154.

In nebenstehender Tabelle findet man die in einer jeden vorkommenden Tonart vorfindlichen Grundharmonieen verzeichnet. Sie ist folgendermasen zu lesen:

In *C*-dur findet sich auf der ersten Stufe 𝔈 und 𝔈⁷, auf der zweiten 𝔡 und 𝔡⁷, u. s. w. — In *Ces*-dur findet sich auf der ersten Stufe 𝔈𝔢𝔰 und 𝔈𝔢𝔰⁷, u. s. w.

D.) *Mehrdeutigkeit des Sitzes.*

§ 155.

Man sieht aus dem Bisherigen, dass 1.) nicht nur auf Einer und derselben Stufe einer Tonart, mehr als Eine Grundharmonie zu Hause sein kann, oder, wie man es zu nennen pflegt, **ihren Sitz hat**; sondern dass auch 2.) eine und dieselbe Art von Grundharmonie auf mehr als Einer Stufe einer Tonart vorkommen, ja sogar bald dieser bald einer anderen Tonart angehören kann. Dies ist eine zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die wir **Mehrdeutigkeit des Sitzes** nennen wollen.

Zu 1.

Es kommt nämlich vor, (Siehe nebige Tabelle)

In harter Tonart

Auf der ersten Stufe (auf der tonischen Note,) der tonische harte Dreiklang, und der grosse Vierklang. Z. B. in *C*-dur: 𝔈 und

chen

Auf dritten
e
es
dis
d
cis
c
his
h
b
ais
a
as
gis
g
fis
f
eis
m
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–
–

E^7; — in *G*-dur: G und G^7; in *Es*: Es und Es^7, u. s. w.

Auf der zweiten Stufe der kleine Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *C*-dur: d und d^7; — in *F*: g und g^7; — in *B*: c und c^7:

Auf der dritten Stufe eben so ein kleiner Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *C*-dur: e und e^7; — in *D*: fis und fis^7;

Auf der vierten Stufe ein grosser Dreiklang, und ein grosser Vierklang, z. B. in *C*: F und F^7; — in *F*: B und B^7;

Auf der fünften ein harter Dreiklang, und der Hauptvierklang, z. B. in *C*: G und G^7; in *G*: D und D^7;

Auf der sechsten ein weicher Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *C*-dur: a und a^7; — in *G*: e und e^7;

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, und der Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. in *C*-dur: °h und °h^7; in *B*: °a und °a^7;

In der weichen Tonart wohnet

Auf der ersten Stufe ein weicher Dreiklang, z. B. in *a*-moll: a; aber kein Vierklang (Vergl. Seite 36.)

Auf der zweiten Stufe ein verminderter Dreiklang, und der Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. in *a*-moll: °h und °h^7;

Auf der dritten Stufe Nichts (S. 36.)

Auf der vierten ein weicher Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *a*-moll: d und d^7; — in *c*: f und f^7;

Auf der fünften Stufe ein harter Dreiklang, und der Hauptvierklang; z. B. in *a*-moll: 𝔈 und 𝔈⁷;

Auf der sechsten ein grosser Dreiklang, und ein grosser Vierklang, z. B. in *a*-moll: 𝔉 und 𝔉⁷; — in *h*: 𝔊 und 𝔊⁷;

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, z. B. in *a*-moll: °gis, — und kein Vierklang. (Seite 36)

Zu 2.

Wir sahen, von Seite 42 bis hierher, wie auf einer und derselben Tonstufe einer und derselben Tonart, häufig mehr als eine Harmonie ihren Sitz hat. Sehen wir nunmehr auch, wie Eine und dieselbe Grundharmonie bald auf dieser bald auf jener Stufe, dieser, oder jener Tonart vorkommen kann.

Es fanden sich nämlich, wie wir gesehen, harte Dreiklänge, sowohl auf der ersten, als auf der vierten und fünften Durstufe, so wie auch auf der fünften und sechsten in Moll; oder mit andern Worten: ein harter Dreiklang kann vorkommen, in harter Tonart als I, als V, als IV, und in Moll als V und als VI; z. B. die Harmonie 𝔊: als tonische Harmonie von *G*-dur, als Dominantharmonie von *C*-dur oder von *c*-moll, als Unterdominantharmonie von *D*, und als Dreiklang der sechsten Stufe in *h*, u. s. w. — Eben so kommt **ein weicher Dreiklang** bald als II, oder III, oder VI, in Dur vor, bald als I oder IV in Moll, u. s. w. —; und so ist jede Harmonie, und insoweit mehrdeutig, dass man ihr bald diese, bald jene römische Ziffer

unterlegen, sie folglich als, mehr denn Einer Tonart angehörig, betrachten kann.

Nachstehende Tabellen gewähren eine Uebersicht, auf welchen Stufen, welcher Tonart eine jede Harmonie vorkommt, und was für Harmonieen in jeder Tonart vorkommen.

Sie sind folgendermasen zu lesen:

(Seite 46) Der grosse C-Dreiklang findet sich in fünf verschiedenen Tonarten; nämlich in *C*-dur als tonische Harmonie der I-ten Stufe, in *G*-dur als Dreiklang der IV-ten, in *F*-dur als Harmonie der V-ten Stufe, oder Dominantendreiklang, dann in *F*-moll ebenfalls als Dominantendreiklang V, und in *e*-moll als Dreiklang der VI-ten Stufe. — Die Harmonie Des oder Cis erscheint in *As* oder *Gis* als IV, in *Ges* oder *Fis* als V, in *Des* oder *Cis* als I; in *fis*-moll als V, in *f*-moll als VI. — D ist entweder *A*: IV, oder *G*: V, oder *D*: I, der *g*-V, oder *fis* VI. — Und wieder: In *C*-dur finden sich drei harte Dreiklänge: nämlich auf der I-ten Stufe C, auf der IV-ten F, und auf der V-ten G. — In *Ces*- oder *H*-dur findet sich Fes oder E auf der IV-ten, Ges oder Fis auf der V-ten, Ces oder H auf der I-ten Stufe. — In *h*-moll finden sich zwei harte Dreiklänge, nämlich auf der V-ten Stufe Fis, und G auf der VI-ten; — u. s. w. —

(Seite 47.) Der weiche Dreiklang c oder his findet sich als II in *B*-dur, als III in *As*- oder *Gis*-dur, u. s. w. — Und wieder: In *C*-dur finden sich drei weiche Dreiklänge, nämlich auf der II-ten Stufe d, auf der III-ten e, und auf der VI-ten a; — in *Ces*- oder *H*-dur findet sich auf der II-ten des oder cis, auf der III-ten es oder dis, und as oder gis auf der VI-ten; — u. s. w.

a.) *Sitz der harten Dreiklänge.*

		C	Cis / Des	D	Dis / Es	E / Fes	Eis / F	Fis / Ges	G	Gis / As	A / Bes	Ais / B	H / Ces
In Dur	*C*	I	.	.	.	.	IV	.	V	.	.	.	.
	Ces, H	.	.	.	.	IV	.	V	.	.	.	.	I
	B	.	.	.	IV	.	V	.	.	.	.	I	.
	A	.	.	IV	.	V	.	.	.	.	I	.	.
	As, Gis	.	IV	.	V	.	.	.	.	I	.	.	.
	G	IV	.	V	.	.	.	.	I	.	.	.	.
	Ges, Fis	.	V	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV
	F	V	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.
	Fes, E	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	V
	Es	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	V	.
	D	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	V	.	.
	Des, Cis	.	I	.	.	.	.	IV	.	V	.	.	.
In Moll	*c*	.	.	.	.	.	.	.	V	VI	.	.	.
	h	.	.	.	.	.	.	V	VI	.	.	.	.
	b, ais	.	.	.	.	.	V	VI	.	.	.	.	.
	a	.	.	.	.	V	VI	.	.	.	.	.	.
	as, gis	.	.	.	V	VI	.	.	.	.	.	.	.
	g	.	.	V	VI	.	.	.	.	.	.	.	.
	fis	.	V	VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	f	V	VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	e	VI	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V
	es, dis	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V	VI
	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V	VI	.
	cis	.	.	.	.	.	.	.	.	V	VI	.	.

b.) *Sitz der weichen Dreiklänge.*

		c his,	des cis,	d	es dis,	e	f eis,	ges fis,	g	as gis,	a	b ais,	h
In Dur	*C* :	.	.	II	.	III	.	.	.	.	VI	.	.
	Ces, H :	.	II	.	III	.	.	.	.	VI	.	.	.
	B :	II	.	III	.	.	.	.	VI	.	.	.	.
	A :	.	III	.	.	.	.	VI	.	.	.	.	II
	As, Gis :	III	.	.	.	.	VI	.	.	.	.	II	.
	G :	.	.	.	.	VI	.	.	.	.	II	.	III
	Ges, Fis :	.	.	.	VI	.	.	.	.	II	.	III	.
	F :	.	.	VI	.	.	.	.	II	.	III	.	.
	Fes, E :	.	VI	.	.	.	.	II	.	III	.	.	.
	Es :	VI	.	.	.	.	II	.	III	.	.	.	.
	D :	.	.	.	.	II	.	III	.	.	.	.	VI
	Des, Cis :	.	.	.	II	.	III	.	.	.	.	VI	.
In Moll	*c* :	I	.	.	.	.	IV	.	.	.	.	.	.
	h :	.	.	.	.	IV	.	.	.	.	.	.	I
	b, ais :	.	.	.	IV	.	.	.	.	.	.	I	.
	a :	.	.	IV	.	.	.	.	.	.	I	.	.
	as, gis :	.	IV	.	.	.	.	.	.	I	.	.	.
	g :	IV	.	.	.	.	.	.	I	.	.	.	.
	fis :	.	.	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV
	f :	.	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.
	e :	.	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	.
	es, dis :	.	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	.	.
	d :	.	.	I	.	.	.	.	IV	.	.	.	.
	cis :	.	I	.	.	.	.	IV	.	.	.	.	.

c.) *Sitz der verminderten Dreiklänge.*

		°his, °c	°cis	°cisis, °d	°dis, °es	°e	°eis, °f	°fis	°fisis, °g	°gis	°gisis, °a	°ais, °b	°h
In Dur	C :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII
	Ces, H :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.
	B :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.
	A :	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.	.
	As, Gis :	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.	.	.
	G :	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.	.	.	.
	Ges, Fis :	.	.	.	.	.	°VII	.	.	.	.	.	.
	F :	.	.	.	.	°VII	.	.	.	.	.	.	.
	Fes, E :	.	.	.	°VII	.	.	.	.	.	.	.	.
	Es :	.	.	°VII	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	D :	.	°VII	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Des, Cis :	°VII	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
In Moll	c :	.	.	°II	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII
	h :	.	°II	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.
	b, ais :	°II	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.
	a :	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.	°II
	as, gis :	.	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.	°II	.
	g :	.	.	.	.	.	.	°VII	.	.	°II	.	.
	fis :	.	.	.	.	.	°VII	.	.	°II	.	.	.
	f :	.	.	.	.	°VII	.	.	°II	.	.	.	.
	e :	.	.	.	°VII	.	.	°II	.	.	.	.	.
	es, dis :	.	.	°VII	.	.	°II	.	.	.	.	.	.
	d :	.	°VII	.	.	°II	.	.	.	.	.	.	.
	cis :	°VII	.	.	°II	.	.	.	.	.	.	.	.

d.) *Sitz der Hauptvierklänge.*

		C^7	Cis^7, Des^7	D^7	Dis^7, Es^7	E^7	Eis^7, F^7	Fis^7, Ges^7	G^7	Gis^7, As^7	A^7	Ais^7, B^7	H^7, Ces^7
In Dur	*C*	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.
	Ces, H	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.
	B	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.
	A	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.
	As, Gis	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.
	G	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Ges, Fis	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	F	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Fes, E	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7
	Es	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.
	D	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.
	Des, Cis	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.
In Moll	*c*	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.
	h	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.
	b, ais	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.
	a	.	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.
	as, gis	.	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.
	g	.	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	fis	.	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	f	V^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	e	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7
	es, dis	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.
	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.
	cis	.	.	.	.	.	.	.	.	V^7	.	.	.

e.) *Sitz der weichen Vierklänge.*

		c^7 his^7	des^7 cis^7	d^7	es^7 dis^7	e^7	f^7 eis^7	ges^7 fis^7	g^7	as^7 gis^7	a^7	b^7 ais^7	h^7
In Dur	*C* :	.	.	II^7	.	III^7	.	.	.	.	VI^7	.	.
	Ces, H :	.	II^7	.	III^7	.	.	.	.	VI^7	.	.	.
	B :	II^7	.	III^7	.	.	.	.	VI^7	.	.	.	.
	A :	.	III^7	.	.	.	.	VI^7	.	.	.	.	II^7
	As, Gis :	III^7	.	.	.	.	VI^7	.	.	.	.	II^7	.
	G :	.	.	.	.	VI^7	.	.	.	.	II^7	.	III^7
	Ges, Fis :	.	.	.	VI^7	.	.	.	.	II^7	.	III^7	.
	F :	.	.	VI^7	.	.	.	.	II^7	.	III^7	.	.
	Fes, E :	.	VI^7	.	.	.	.	II^7	.	III^7	.	.	.
	Es :	VI^7	.	.	.	.	II^7	.	III^7	.	.	.	.
	D :	.	.	.	.	II^7	.	III^7	.	.	.	.	VI^7
	Des, Cis :	.	.	.	II^7	.	III^7	.	.	.	.	VI^7	.
In Moll	*c* :	I^7	.	.	.	.	IV^7	.	.	.	.	.	.
	h :	.	.	.	.	IV^7	.	.	.	.	.	.	.
	b, ais :	.	.	.	IV^7	.	.	.	.	.	.	.	.
	a :	.	.	IV^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	as, gis. :	.	IV^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	g :	IV^7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	fis :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	IV^7
	f :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	IV^7	.
	e :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	IV^7	.	.
	es, dis :	.	.	.	.	.	.	.	.	IV^7	.	.	.
	d :	.	.	.	.	.	.	.	IV^7	.	.	.	.
	cis :	.	.	.	.	.	.	IV^7	.	.	.	.	.

f.) *Sitz der Vierklänge mit kleiner Quinte.*

		°c7 °his7	°cis7	°d7	°es7 °dis7	°e7	°f7 °eis7	°fis7	°g7 °fisis7	°gis7	°a7	°b7 °ais7	°h7
In Dur	C	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°vii7
	Ces, H	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°vii7	.
	B	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°vii7	.	.
	A	.	.	.	.	.	.	.	.	°vii7	.	.	.
	As, Gis	.	.	.	.	.	.	.	°vii7	.	.	.	.
	G	.	.	.	.	.	.	°vii7	.	.	.	.	.
	Ges, Fis	.	.	.	.	.	°vii7	.	.	.	.	.	.
	F	.	.	.	.	°vii7	.	.	.	.	.	.	.
	Fes, E	.	.	.	°vii7	.	.	.	.	.	.	.	.
	Es	.	.	°vii7	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	D	.	°vii7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	Des, Cis	°vii7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
In Moll	c	.	.	°ii7	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	h	.	°ii7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	b, ais	°ii7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	a	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°ii7
	as, gis	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°ii7	.
	g	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°ii7	.	.
	fis	.	.	.	.	.	.	.	.	°ii7	.	.	.
	f	.	.	.	.	.	.	.	°ii7	.	.	.	.
	e	.	.	.	.	.	.	°ii7	.	.	.	.	.
	es, dis	.	.	.	.	.	°ii7	.	.	.	.	.	.
	d	.	.	.	.	°ii7	.	.	.	.	.	.	.
	cis	.	.	.	°ii7	.	.	.	.	.	.	.	.

Vier

g.) Sitz der grossen Dreiklänge.

		C7	Cis7 (Des7)	D7	Es7	Fes7 (E7)	F7	Fis7 (Ges7)	G7	Gis7 (As7)	A7 (Bes7)	B7	H7 (Ces7)
In Dur	C	I7	.	.	.	.	IV7	.	.	.	.	.	.
	Ces, H	.	.	.	.	IV7	.	.	.	.	.	.	I7
	B	.	.	.	IV7	.	.	.	.	.	.	I7	.
	A	.	.	IV7	.	.	.	.	.	.	I7	.	.
	As, Gis	.	IV7	.	.	.	.	.	.	I7	.	.	.
	G	IV7	.	.	.	.	.	.	I7	.	.	.	.
	Ges, Fis	.	.	.	.	.	.	I7	.	.	.	.	IV7
	F	.	.	.	.	.	I7	.	.	.	.	IV7	.
	Fes, E	.	.	.	.	I7	.	.	.	.	IV7	.	.
	Es	.	.	.	I7	.	.	.	.	IV7	.	.	.
	D	.	.	I7	.	.	.	.	IV7	.	.	.	.
	Des, Cis	.	I7	.	.	.	.	IV7	.	.	.	.	.
In Moll	c	.	.	.	.	.	.	.	.	VI7	.	.	.
	h	.	.	.	.	.	.	.	VI7	.	.	.	.
	b, ais	.	.	.	.	.	.	VI7	.	.	.	.	.
	a	.	.	.	.	.	VI7	.	.	.	.	.	.
	as, gis	.	.	.	.	VI7	.	.	.	.	.	.	.
	g	.	.	.	VI7	.	.	.	.	.	.	.	.
	fis	.	.	VI7	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	f	.	VI7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	e	VI7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
	es, dis	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	VI7
	d	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	VI7	.
	cis	.	.	.	.	.	.	.	.	.	VI7	.	.

E.) Grenzen der Mehrdeutigkeit des Sitzes.

§ 156.

Jede Harmonie ist, wie wir gesehen, in so fern mehrdeutig, dass sie in mehr als Einer Tonart zu Hause sein kann, und mithin bald mit dieser, bald mit jener römischen Ziffer zu bezeichnen ist, z. B. die Harmonie 𝔊 bald als *C*: V, bald als *G*: I, bald als *D*: IV, bald als *c*: V, u. s. w. — Nachdem wir diese Mehrdeutigkeit an sich selbst kennen gelernt, wollen wir auch ihre Grenzen und die näheren Bestimmungen untersuchen, durch welche sie, in vorkommenden Fällen, ganz oder doch zum Theil gehoben wird.

a.) Fürs Erste kommen, wie wir gesehen, auf einer und derselben Stufe einer Tonart zwar oft mehr als Eine, aber doch nicht jede, sondern höchstens zwei Harmonieen vor. (§ 149 und Seite 39). Nämlich

In harter Tonart.

1.) Auf der ersten Stufe nur ein harter Dreiklang, und ein grosser Vierklang; (also weder ein kleiner, noch ein verminderter Dreiklang, weder ein Haupt-, noch ein weicher Vierklang, noch einer mit kleiner Quinte.) Oder, dies in unsrer Zeichensprache ausgedrückt: Die Harmonie der ersten Stufe in Dur ist immer nur entweder I, oder I$^{7\!\!/}$; (aber es giebt in Dur kein ı, kein °ı, kein I^7, kein ı^7, und kein °ı^7. Z. B. auf der ersten Stufe von *C*-dur residirt ℭ und ℭ$^{7\!\!/}$, aber kein 𝔠, kein °𝔠, kein ℭ^7, kein 𝔠^7, und kein °𝔠^7.)

2.) Eben so ist die Harmonie der zweiten Stufe in Dur immer entweder ıı, oder ıı^7; (nie aber II, °ıı, II^7, °ıı^7, oder II$^{7\!\!/}$.) Z. B. auf der

zweiten Stufe von *C*-dur finden sich nur die Grundharmonieen $\mathfrak{d}$ und $\mathfrak{d}^7$; (aber kein $\mathfrak{D}$, kein $°\mathfrak{d}$, kein $\mathfrak{D}^7$, kein $°\mathfrak{d}^7$, und kein $\mathfrak{D}^{\not 7}$.)

3.) Die Harmonie der **dritten** Stufe in Dur ist immer entweder iii, oder iii^7; (niemal III, °iii, III^7, $°iii^7$, oder $III^{\not 7}$.)

4.) Die Harmonie der **vierten** Durstufe ist immer entweder IV, oder $IV^{\not 7}$; (also nie iv, °iv, IV^7, iv^7, oder $°iv^7$.)

5.) Die der **fünften** Durstufe ist immer entweder V, oder V^7; (aber nie v, °v, v^7, $°v^7$, oder $V^{\not 7}$.)

6.) Die der **sechsten** ist entweder vi, oder vi^7; (nie VI, °vi, VI^7, $°vi^7$, oder $VI^{\not 7}$,) und

7.) Die der **siebenten** immer entweder °vii, oder $°vii^7$; (nie VII, vii, VII^7, vii^7, oder $VII^{\not 7}$.)

Eben so ist

In weicher Tonart.

1.) Die Harmonie der **ersten** Stufe immer nur i; (also nie I, I^7, i^7, $°i^7$, oder $I^{\not 7}$.)

2.) Die Harmonie der **zweiten** immer °ii, oder $°ii^7$; (nie also II, ii, II^7, ii^7, oder $II^{\not 7}$.)

3.) Eine Harmonie der **dritten** Mollstufe giebt es nicht. (Seite 36.)

4.) Die Harmonie der **vierten** Mollstufe ist iv, oder iv^7; (nie IV, °iv, IV^7, $°iv^7$, oder $IV^{\not 7}$;)

5.) Die der **fünften** ist, so wie in Dur, immer V oder V^7; (nie v, °v, v^7, $°v^7$, oder $V^{\not 7}$;)

6.) Die der **sechsten** ist VI, oder $VI^{\not 7}$; (nie vi, °vi, VI^7, vi^7, oder $°vi^7$;) und

7.) Die der **siebenten** immer nur °vii: (nie VII, vii, VII^7, vii^7, $°vii^7$, oder $VII^{\not 7}$.)

§ 157.

b.) Für's Zweite kommt jede Art von Harmonie nur auf gewissen Stufen der harten oder weichen Tonleiter vor: denn

1.) ein harter Dreiklang wohnt, wie schon gleich der Anblick der S. 46 zeiget, nur auf der ersten, auf der vierten, und auf der fünften Stufe der harten Tonart, und auf der fünften und sechsten der weichen; (aber es giebt keinen harten Dreiklang auf der zweiten, oder dritten, oder siebenten Stufe irgend einer Tonart, und keinen weder auf der sechsten Stufe einer harten, noch auch auf der ersten, oder vierten einer weichen;) — oder, in unsrer Zeichensprache zu reden: eine harte Dreiklangharmonie ist allemal entweder I, oder IV, oder V, in dur, oder V, oder VI in moll; (es giebt also für uns gar keine grosse römische Ziffer II, oder III, oder VII, und in Dur kein VI, in Moll kein I und kein IV.) Z. B. die Harmonie 𝕮 kann nichts anderes sein, als entweder I, oder IV, oder V in einer Durtonart, oder V oder VI in einer weichen, und folglich entweder *C*: I, d. h. Dreiklangharmonie der ersten Stufe von *C*-dur, oder IV in *G*, oder V in *F* oder *f*, oder endlich VI in *e*.

2.) Weiche Dreiklänge residiren nur auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der harten, und auf der ersten und vierten der weichen Tonart; mit andern Worten: ein weicher Dreiklang ist allemal entweder ii, iii, oder vi in Dur, oder i oder iv in Moll; (es giebt kein v oder vii, und in Dur kein i oder iv, in Moll kein ii oder vi.) Z. B. 𝔡 ist nur zu Hause in *C*, *B*, *F*,

a und *d*: nämlich als II, III, VI, I, oder IV; (S. 47.)

3.) **Eben so ist ein verminderter Dreiklang** allemal entweder °VII in Dur, oder °II oder °VII in Moll; (es giebt kein °I, kein °III, kein °IV, kein °V, kein °VI, und in Dur kein °II.) Z. B. °𝔥 ist nur zu finden in *c* als °II, und in *Es* oder *es* als °VII. (S. 48.)

4.) **Ein Hauptvierklang** ist immer V^7, in Dur oder Moll; (es giebt kein I^7, kein II^7, kein III^7, kein IV^7, kein VI^7, und kein VII^7.) Z. B. $\mathfrak{H}^7$ findet sich nur als *E*: V^7 oder *e*: V^7. (S. 49.)

5.) **Der weiche Vierklang** (mit kleiner Terz und grosser Quinte) ist immer entweder ii^7, iii^7, oder vi^7 in Dur, oder iv^7 in Moll; (es giebt kein i^7, kein v^7, kein vii^7, und in Dur kein iv^7, in Moll kein ii^7, vi^7, oder iii^7.) Z. B. $\mathfrak{fis}^7$ ist immer nur entweder iv^7 von cis, oder ii^7 von 𝔈, oder vi^7 von *A*, oder iii^7 von *D*. (S. 50.)

6.) **Ein Vierklang mit kleiner Quinte** kommt überall nur vor als $°vii^7$ in Dur, oder als $°ii^7$ in Moll; (es giebt kein $°i^7$, kein $°iii^7$, kein $°iv^7$, kein $°v^7$, kein $°vi^7$, und in Dur kein $°ii^7$, in Moll kein $°vii^7$.) Z. B. $°\mathfrak{f}^7$ kann nichts anderes sein, als entweder *Ges*: $°vii^7$, oder *es*: $°ii^7$. (S. 51.)

7.) Endlich der **grosse Vierklang** erscheint überall nur als I^7 oder IV^7 in Dur, oder als VI^7 in Moll; (es giebt kein II^7, III^7, V^7, VII^7, und in Dur kein VI^7, in Moll kein IV^7.) Z. B. $\mathfrak{Es}^7$ kann nur vorkommen in *g* als VI^7, oder in *B* als IV^7, oder in *Es* als I^7 (S. 52.)

§. 158.

Man wird aus dieser Erörterung ersehen, dass die harten und die weichen Dreiklänge die Mehrdeutigsten aller Akkorde sind, indem jeder derselben auf fünf verschiedenen Stufen verschiedener Tonarten vorkommen kann. (Seite 46 und 47, — S. 55 N.° 1 u. 2.)

Nächst diesen ist der weiche Vierklang am mehrdeutigsten; denn einer und derselbe weiche Vierklang erscheint auf vier Stufen vier verschiedener Tonleitern. (S. 50 und S. 56 N.° 5.).

Nur auf drei verschiedenen Stufen kommen der verminderte Dreiklang und der grosse Vierklang vor; (S. 48, 52, 56 N.° 3, 7.) desgleichen endlich der

Hauptvierklang und der Vierklang mit kleiner Quinte, jeder nur in zwei Tonarten. (S. 49, 51, 56 N.° 4, 6.) Diese letzteren Harmonieen sind also am wenigsten mehrdeutig in Ansehung des Sitzes. In einer Hinsicht ist der Hauptvierklang auch selbst noch minder mehrdeutig als der mit kleiner Quinte, denn dieser ist bald II^{o7}, bald VII^{o7}; jener aber immer V^7, nur aber bald V^7 in Dur, bald V^7 in Moll. Der Hauptvierklang ist also im Grunde nur in Ansehung des *Modus* (Seite 3) mehrdeutig.

F) Zusammenstellung der bisher betrachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit.

§ 159.

Wir haben nun zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Harmonieen kennen gelernt: früher nämlich (im I. Bd. § 100) die harmonische

Mehrdeutigkeit, und so eben die Mehrdeutigkeit des Sitzes

Jetzo wollen wir einen Augenblick verweilen und einen Blick auf jene erste Hauptart zurückwerfen, um, durch Vergleichung beider Hauptgattungen und ihrer Unterarten, unsere Ansichten von Mehrdeutigkeit der Harmonieen überhaupt zu erweitern und aufzuhellen.

Wir haben Erstens gefunden, dass eine Harmonie zuweilen, durch irgend eine Umbildung, eine Gestalt annimmt, welche einer ganz andern Harmonie, für Aug und Ohr, oder wenigstens für letzteres, zum Täuschen ähnlich ist; so dass man einem solchen Zusammenklang an sich nicht ansehen kann, ob man ihn für diese oder für jene Harmonie halten soll; mit andern Worten, dass er mehrdeutig ist in Ansehung der Frage, auf welcher Grundharmonie er wohl beruhen möge? und dass daher ein und derselbe Zusammenklang von Tönen bald als auf dieser, bald auf jener beruhend, angesehen werden kann, oder, (da wir die Grundharmonieen durch daruntergesetzte deutsche Buchstaben bezeichnen) dass man einem und demselben Zusammenklange bald diese, bald eine andre deutsche Buchstabenzeichnung untersetzen kann. Wir nannten dieses Mehrdeutigkeit in Ansehung des deutschen Buchstaben.

Wir erinnern uns auch, dass diese harmonische Mehrdeutigkeit aus zwei verschiedenen Unterarten bestand, die wir enharmonische, und einfache harmonische Mehrdeutigkeit benannt haben. Bei jener bemerkten wir einen und denselben Zusammenklang, durch verschiedene

Noten ausgedrückt, und dem zu Folge durch verschiedene lateinische Buchstaben bezeichnet; bei letzterer aber sahen wir einen und denselben Zusammenklang, wenn gleich durch einerlei Noten ausgedrückt, doch durch verschiedene deutsche Buchstaben bezeichenbar.

Das alles war harmonische Mehrdeutigkeit, nämlich in Ansehung der Frage: welche Grundharmonie dem Zusammenklange zum Grunde liege? Sie entsprang daher, dass zwei oder mehre völlig verschiedene Harmonieen einander zuweilen ganz ähnlich sehen, und man daher einem und demselben Zusammenklange verschiedene grundharmonische Bedeutungen unterlegen kann.

Allein die verschiedenen grundharmonischen Bedeutungen eines Zusammenklanges können selbst wieder in einem weiteren Sinne mehrdeutig sein, nämlich in sofern, dass, so wie ein Zusammenklang in Ansehung seiner Grundharmonie mehrdeutig ist, eben so die Grundharmonieen selbst mehrdeutig sind in Ansehung ihres Sitzes.

Z. B. die Grundharmonie $\mathfrak{G}^7$ wird, durch Auslassung der Grundnote, der Harmonie $\mathfrak{h}^7$ völlig ähnlich, und es kann daher der Zusammenklang . . . .

eben so gut . . . . $^{\circ}\mathfrak{h}$

sein, als auch . . . . $\mathfrak{G}^7$,

Dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. Nun sind aber die Grundharmonieen $^{\circ}\mathfrak{h}$ und $\mathfrak{G}^7$ selbst wieder mehrdeutig in Ansehung des Sitzes; denn die Harmonie $^{\circ}\mathfrak{h}$ findet sich auf der zweiten Stufe

von *a*, und auf der siebenten von *C* und von *c*: die Harmonie 𝔊⁷ aber auf der fünften von *C* und von *c*. Folglich ist jede der obigen grundharmonischen Bedeutungen des Akkordes..

wieder an sich selber mehrdeutig in Ansehung des Sitzes; denn

als . . . . °𝔥
    ist er entweder . . . . *a*: °II,
    oder . . . . *C*: °VII,
    oder . . . . *c*: °VII;
als . . . . 𝔊⁷
    ist er . . . . *C*: V⁷,
    oder . . . . *c*: V⁷.

Eben so ist der Zusammenklang [H d f a] harmonisch mehrdeutig, weil er sowohl auf 𝔊⁷, als auf °𝔥⁷ beruhen kann. Als 𝔊⁷ ist er aber auf der fünften Stufe von *C* (nicht von *c*, S. 34, N.° 12) zu Hause; als °𝔥⁷ aber hat er seinen Sitz entweder in *a* auf der zweiten Stufe, oder auf der siebenten in *C*; dies ist seine Mehrdeutigkeit in Ansehung des Sitzes.

Eben so ist der Akkord [H d f as] oder [H d f gis] oder [H d eis gis] oder [ces d f as] bald 𝔊⁷, bald 𝔈⁷, 𝔈𝔦𝔰⁷ oder 𝔅⁷; (§ 85.) dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. Als [H d f as] ist er *c*: V⁷, als [H d f gis] aber *a*: V⁷, als [H d eis gis] ist er *fis*: V⁷, und als [ces d f as] befindet er sich, als V⁷, in *es*-moll: (S. 35 N.° 9.) und dies ist seine Sitzmehrdeutigkeit.

Eben so klingt der Akkord [B d f as] grade wie [B d f gis]. Als [B d f as] ist er 𝔅⁷,

als [B d f gis] aber beruht er auf der Grundharmonie °𝔢^7; (§ 92.) dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. In jeder von diesen zwei verschiednen Eigenschaften hat er aber auch einen andern Sitz: als 𝔅^7 ist er *Es*: V^7 oder *es*: V^7, (Seite 49.) als °𝔢^7 aber ist er *d*: °II^7. (Seite 35, N°. 7.)

Auch diese zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die des Sitzes, ist, wie man bei näherer Betrachtung des eben angeführten Beispieles sieht, wieder zweierlei.

Sie besteht nämlich zum Theil darin, dass eine und dieselbe Grundharmonie sich bald auf dieser bald auf einer andern Stufe irgend einer Tonleiter findet, dass also, wenn man, wie wir, die Grundharmonieen durch teutsche Buchstaben, ihren Sitz aber durch römische Ziffern bezeichnet, einem und demselben teutschen Buchstaben bald diese bald jene römische Ziffer, als ihm zukommende Bezeichnung des Sitzes solcher Harmonie, untergesetzt werden kann. Ein harter Dreiklang z. B. kommt vor bald als I, bald als IV, u. s. w. — ein verminderter ist bald °VII bald °II; — oder, um beim obigen Beispiele zu bleiben: die Harmonie °𝔥 erscheint bald als °II, (in *a*-moll) bald als °VII (in *C* oder *c*). Diese Gattung von Mehrdeutigkeit des Sitzes könnte man insbesondere Mehrdeutigkeit in Ansehung der römischen Ziffer nennen. Ihr sind fast alle Grundharmonieen unterworfen, nur nicht der Hauptvierklang; denn dieser ist immer V^7 (Seite 49).

Zum andern Theil besteht die Mehrdeutigkeit des Sitzes aber auch darin, dass oft eine und dieselbe Grundharmonie sich auf einerlei Stufe verschiedener Tonarten findet, z. B. ein harter Dreiklang auf der fünften Stufe sowohl der weichen, als der Durtonart; mit andern Worten, dass ein und derselbe, auch mit einem und demselben teutschen Buchstab, und auch sogar mit einer und derselben römischen Ziffer zu bezeichnender Zusammenklang, doch noch in Einer Hinsicht mehrdeutig sein kann, nämlich in Ansehung des *Modus*, und also in Ansehung der Grösse des, vor die römische Ziffer zu setzenden, grossen, oder kleinen lateinischen Buchstabs. Die Harmonieen, welche dieser letztern Art von Mehrdeutigkeit unterliegen, sind folgende drei:

°vii, V, und V^7.

Denn es findet sich ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe sowohl der harten, als der weichen Tonart, und z. B. die

Harmonie . . . .

als . . . . °h,
und zwar als . . . . °vii
betrachtet, kann, wie wir eben gesehen,
so gut . . . . *C* : °vii
sein, als auch . . . . *c* : °vii,
demnach zwar immer °vii, aber sowohl von *C*, als von *c*.

Eben so residirt ein grosser Dreiklang auf der fünften Stufe sowohl der harten, als der weichen

Tonart, und die Harmonie . . . .

als . . . . 𝔊,
und zwar als V
betrachtet, kann, als solches, so gut . . *C*: V
sein, als auch . . . . *c*: V.

Eben so ist selbst der Hauptvierklang, welchen wir, in Ansehung der römischen Ziffer, ganz unzweideutig fanden, (S. 57,) doch mehrdeutig in Ansehung des *Modus*, denn z. B. der

Akkord . . . .

als . . . . 𝔊,
und folglich als . . . . V^7
betrachtet, kann eben so gut . . . . *C*: V^7
sein, als auch . . . . *c*: V^7.

§ 160.

Als Ergebnis der ganzen bisherigen Betrachtungen der Mehrdeutigkeit, zeigt sich, dass dieselbe zwar ihre Grenzen hat, dass es aber doch keinen Akkord giebt, welcher nicht, für sich allein betrachtet, auf irgend eine Art mehrdeutig wäre.

Eine bestimmtere Bedeutung erhält jede Harmonie erst durch den Zusammenhang, in welchem sie in einem Satze erscheint, ungefähr auf ähnliche Weise, wie z. B. in der Sprache doppelsinnige Worte, durch den Zusammenhang der Rede, ihre bestimmte Bedeutung erhalten.

Wie dies zugeht, werden wir in der Lehre der Modulation finden.

VI.) *Verwandschaft der Tonarten.*

§ 161.

Bei der obigen (§ 132 — 140.) Aufzählung der verschiedenen Tonarten hat wohl Jeder schon bemerkt, dass einige derselben grössere Ähnlichkeit unter einander haben, als mit andern; dass z. B. *C*-dur und *F*-dur einander weit ähnlicher sind als *C*-dur und *Fis*-dur, oder *F*-dur und *gis*-moll. Diese Ähnlichkeit nennt mann Verwandschaft der Tonarten. Sie beruht auf der Ähnlichkeit der Tonleiter. Zwei Tonarten, deren Tonleitern einander sehr ähnlich sind, haben eben darum auch viele Harmonieen mit einander gemein; ihre tonischen Harmonieen haben viele gemeinschaftliche verwandte Nebenharmonieen, und solche Tonarten sind sich also auch in dieser Hinsicht sehr ähnlich. So sind es z. B., wie Jeder bemerkt, die Tonleitern von *C*-dur und *F*-dur, und darum finden sich die meisten jener Tonart eigenen Harmonieen, auch in dieser: nämlich die Harmonieen 𝔈, 𝔡, $𝔡^7$, 𝔉, $𝔉^7$, 𝔞, $𝔞^7$, indess sich in *Fis*, welches dem *C*-dur sehr unähnlich ist, nicht eine einzige Harmonie findet, welche auch in *C* leitereigen wäre.

Zwei Tonarten, deren Tonleitern die grösste Ähnlichkeit mit einander haben, nennt man nächstverwandte Tonarten, oder im ersten Grade verwandt.

A.) Nächste Verwandschaft der harten Ton-arten.

§ 162.

Mit jeder harten Tonart sind demnach zunächst diejenigen harten oder weichen verwandt, deren Leitern der Erstern am ähnlichsten sind; und dies sind allemal

1.) **Die harte Tonart ihrer Dominante**, und

2.) **Die ihrer Unterdominante.**

z. B. der Tonart *C*-dur sind *G*-dur und *F*-dur nächst verwandt; denn die Tonleiter von *G* ist von der *C*-Leiter nur in einem einzigen Tone verschieden: *C* hat nämlich f, *G* hingegen erfodert fis. — Eben so ist *F* nur in einem einzigen Tone von *C* verschieden, es hat b statt h. Es giebt keine harte Tonleiter, welche der *C*-Leiter ähnlicher wäre, als diese beiden, weil es nur der chromatischen Verwandlung **eines einzigen Tones** bedarf, um die *C*-Leiter in eine *G*-, oder *F*-Leiter zu verwandeln.

				G	a	h	c	d	e	fis	g
C	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	
			F	g	a	b	c	d	e	f	

Eben so findet man, dass der Tonart *G* nächstverwandt sind *C* und *D*, — dem *F* aber *C* und *B*, u. s. w.

§ 163.

Man kann sich diese Verwandschaften durch folgendes Bild versinnlichen, wo die nächst über-

einander stehenden Buchstaben die nächstverwandten Tonarten anzeigen.

Fis · *H* · *E* · *A* · *D* · *G* · ☞*C* · *F* · *B* · *Es* · *As* · *Des* · *Ges*

Das heisst: die, z. B. mit *C* nächst verwandten Durtonarten sind *G* und *F*, — die nächstverwandten von *A* sind *E* und *D*, u. s. w.

Man könnte, diesem Bilde zufolge, die Verwandschaft einer Tonart mit der ihrer Ober-, und Unterdominante, eine Verwandschaft in aufrechter, oder gerader, in auf-, und absteigender Linie, nennen, und sagen, *C* sei in aufsteigender Linie zunächst mit *G*, in absteigender zunächst mit *F* verwandt.

Uebrigens bemerkt man leicht, dass die hier abgebildete Reihenfolge verwandter Tonarten dem sogenannten Quintenkreis entspricht, den wir oben (S. 24) kennen gelernt.

§ 164.

3.) Ferner zählet man unter die nächsten Verwandte einer harten Tonart die Molltonart ihrer kleinen Unterterz. So wird *a*-moll mit unter die nächsten Verwandten von *C*-dur gezählt; denn auch der *a*-moll-Leiter ist von

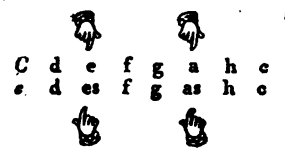
C-dur nur um einen Ton verschieden: gis statt g. (§ 131.)

C d e f g a h c
a h c d e f gis a

Eben so ist *A*-dur nächstverwandt mit *fis*-moll, — *Cis* mit *ais*, — *Ges* mit *es*, u. s. w.

§. 165.

4.) Endlich kann man auch, als einer Durtonart nächstverwandt ansehen die Molltonart desselben Tones, z. B. *c*-moll als nächste Verwandte von *C*-dur. Zwar ist die *C*-dur-Leiter in mehr als einem Tone von der *c*-moll-Skale verschieden:



In dieser befinden sich die Töne es und as, in jener aber e und a: allein von einer andern Seite haben sie doch auch gar zu Vieles mit einander gemein. Denn die tonische Note von *C*-dur ist auch die von *c*-moll; und so drehen sich beide Tonarten um ein und dasselbe Centrum, um den Hauptton C. — Eben so ist die zweite Stufe von *C*-dur, auch die zweite von *c*-moll, die vierte von *C* auch die vierte von *c*, die fünfte, (die Dominante) von *C* auch Dominante von *c*, das Subsemitonium von *C* ebenfalls Subsemitonium

von *c*. Auf der fünften Stufe beider Tonarten wohnen sogar dieselben Harmonieen: nämlich in *C*-dur sowohl, als in *c*-moll, die Harmonieen G und G^7. Die Aehnlichkeit ist demnach so gross, dass sie fast aufhört, blose Aehnlichkeit zu sein, und beinahe Selbigkeit (Identität) wird; viel zu gross, als dass man zwei, einander in so vielen Stücken ähnliche Tonarten nicht wenigstens als nächste Verwandte ansehen müsste. Sie sind gleichsam Kinder Eines Vaters, ja Zwillingschwestern, wiewohl von verschiedenem Temperament, wo nicht gar dieselbe Tonart, nur unter zweierlei Karakter, (*modus*) gleichsam Eine und dieselbe Person, nur in verschiedener Gemüthstimmung.

Eben so sind die Tonarten *A*-dur und *a*-moll, *Es*-dur und *es*-moll u. s. w. als Zwillinggeschwister, als gewissermasen identisch, und folglich als nächstverwandt, zu betrachten.

§. 166.

Man sieht übrigens, dass der, hier unter 4) beachtete Grund der Verwandschaft ein ganz anderer ist, als der, welcher die, unter 1), 2) und 3) erwähnten Verwandschaften begründete. Er beruht nämlich nicht darauf, dass die einzelnen Töne, woraus z. B. die *C*-dur-Tonleiter besteht, alle, bis auf einen einzigen, auch in *c*-moll vorkommen; nicht auf einer solchen Art von Aehnlichkeit, sondern vielmehr auf einer gewissen Identität im Ganzen, nämlich darauf, dass die *c*-moll-Leiter in gewisser Hinsicht nur eine Spielart der *C*-dur-Skale ist. Folgende Vergleichung wird

die Verschiedenheit des Verwandschaft-Grundes verdeutlichen. Die tonische Note der *C*-dur-Leiter kommt auch in *G*-dur vor, aber nicht als tonische Note, sondern als vierter Ton; — der zweite Ton von *C*-dur, der Ton d, findet sich auch in *G*-dur, aber nicht als zweiter, sondern als fünfter Ton oder Dominante, — u. s. w. Allein die tonische Note von *C*-dur, der Ton c, kommt auch in *c*-moll wieder als tonische Note vor, — die Sekunde der *C*-dur-Leiter, der Ton d, in *c*-moll wieder als Sekunde, — eben so die Töne f, g und h in beiden Tonleitern als vierter, fünfter und siebenter Ton; — Ja selbst der dritte und der sechste Ton beider Leitern sind dieselben Tonstufen, nur chromatisch verwandelt: e und a, — es und as.

§ 167.

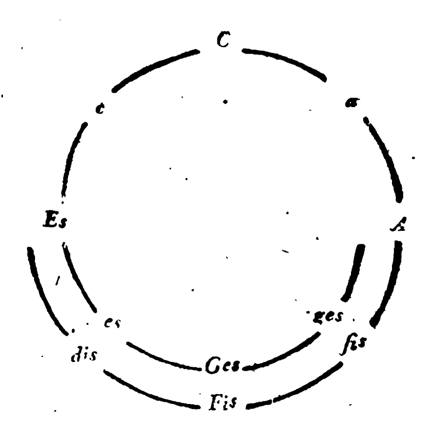
Die, unter den Ziffern 3.) und 4.) entwickelten Verwandschaften von weichen Tonarten mit harten, lassen sich durch folgendes Bild darstellen:

☞

. . . — *Ges* — *es* — *Es* — *c* — *C* — *a* — *A* — *fis* — *Fis* — . . .

d. h. die mit *C*-dur nächst verwandten Molltonarten sind *c*-moll und *a*-moll, — mit *A*-dur sind nächst verwandt *a*-moll und *fis*-moll, — mit *Es* sind es *es* und *c*, u. s. w., und diese hier unter dem Bild einer Querlinie dargestellte Art von Verwandschaft kann man, im Gegensatze von den, unter Ziffer 1.) und 2.) angeführten Verwandschaftgattungen, mit dem Namen S e i t e n-v e r w a n d s c h a f t belegen.

Man kann übrigens die obige Querzeile auch in einen, dem Quintenkreis ähnlichen Terzenzirkel zusammenbiegen, in welchem sich dann alle Verwandschaften dieser Gattung dargestellt befinden. — Auch hier sieht man, wie die am weitesten von einander entfernten Tonarten, sich enharmonisch wieder einander nähern und ablösen.



§. 168.

Nach der bisherigen Darstellung hat jede Dur-Tonart vier nächstverwandte Tonarten: zwei harte in aufrechter, und zwei weiche in der Quer- oder Seitenlinie. Z. B. mit *C*-dur sind im ersten Grade verwandt *G*-dur und *F*-dur, *c*-moll und *a*-moll. Man kann sich also die gesammte nächste Verwandschaft von *C*, durch folgendes Bild vorstellen:

G
|
e — *C* — *a*
|
F

B.) *Nächste Verwandschaft der weichen Tonarten.*

§ 169.

Suchen wir, auf ähnliche Art, wie wir so eben bei den harten Tonarten gethan, auch die nächsten Verwandte der weichen auf, so finden wir, dass auch jede derselben vier andere Tonarten zu nächsten Verwandten hat: zwei weiche und zwei harte. Als nächstverwandt z. B. mit *a*-moll zeigen sich nämlich

1.) Die Molltonart ihrer Oberdominante, *e*-moll, und

2.) Die ihrer Unterdominante, *d*-moll.

Unter allen Molltonleitern ist nämlich keine, welche der von *a*-moll ähnlicher wäre, als die von *e*-, und *d*-moll; und darum müssen wir diese beiden Tonarten als nächste Verwandte von *a*-moll ansehen, eben so, wie wir *G*-dur und *F*-dur, als in aufrechter Linie nächstverwandt mit *G*-dur angesehen haben. Auf gleiche Art erscheinen *e*-moll und *d*-moll der Tonart *a*-moll nächstverwandt, — dem *d*-moll aber *a*-moll und *g*-moll, — der Tonart *gis*-moll oder *as*-moll eben so *dis*-moll oder *es*-moll, und *cis*-moll oder *des*-moll, — u. s. w.

§ 170.

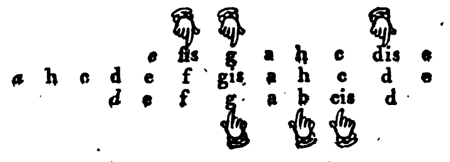
Ein Bild der Verwandschaften aufrechter Linie unter den Molltonarten enthält nebenstehende Tabelle. Die z. B. mit *a*-moll nächstverwandten Moll-Tonarten sind, in aufsteigender Linie *e*-moll, aber in absteigender *d*-moll; — die nächsten von *c* sind *g* und *f*, — u. s. w.

Auch diese Tabelle kommt übrigens mit dem, uns schon Seite 27 bekannt gewordenen Quintenkreise der Molltonarten überein.

u. s. w. · *dis* · *gis* · *cis* · *fis* · *h* · *e* · *a* · *d* · *g* · *c* · *f* · *b* · *es* · u. s. w.

§ 171.

Bei näherer Betrachtung der, im vorigen §. angeführten Verwandschaftart, wird man vielleicht schon bemerkt haben, dass die Tonleitern von *e*-moll und *d*-moll der *a*-moll-Leiter doch nicht so sehr ähnlich sind, als die Leitern von *C*-dur und *G*-dur, oder von *C*-dur und *F*-dur u. dgl. Denn wenn man, auf ähnliche Art, wie wir auf Seite 65 gethan, die *a*-Molltonleiter mit ihren nächsten Verwandten vergleicht,



so findet man hier weit grössere Verschiedenheit, als wir dort gefunden: die Tonleiter von *e*-moll unterscheidet sich von *a*-moll durch fis statt f, g statt gis, und dis statt d; — *d*-moll unterscheidet sich von *a*-moll durch g statt gis, b statt h, und cis statt c (§ 138.), — und darum lässt sich sagen, die Verwandschaft in aufrechter (auf- oder absteigender) Linie zwischen zwei weichen Tonarten sei nie ganz so innig, als die zweier harten.

§ 172.

Als ebenfalls nächste Verwandte einer Molltonart findet man

3.) Die Durtonart ihrer kleinen Terz. So ist mit *a*-moll nächstverwandt *C*-dur, aus eben dem Grunde, warum wir, im § 164. umgekehrt, *a*-moll unter die nächsten Verwandten von *C*-dur gezählt.

Eben so sind nächstverwandt *c* und *Es*, — *fis* und *A*, u. s. w.

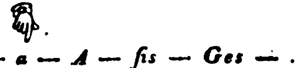
§ 173.

Als nächste Verwandte einer weichen Tonart erscheint endlich

4.) Die harte auf derselben Stufe, z. B. *C* als nächste Verwandte von *c*, aus gleichem Grunde, warum, umgekehrt, oben (§ 165.) *c* als nächste von *C* angesehen wurde. — Eben so *a* und *A*, — *fis* und *Fis* oder *Ges*, u. s. w.

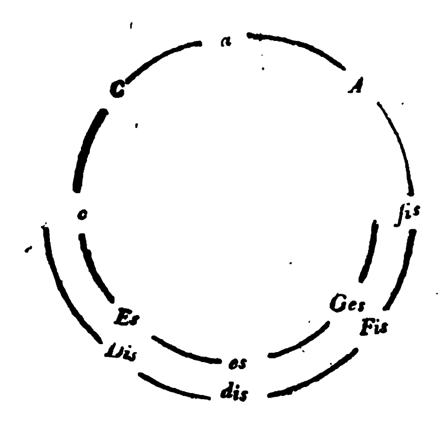
§ 174.

Die Seitenverwandschaft einer Molltonart kann demnach durch folgende Reihe anschaulich gemacht werden:



. . . — *Es* — *c* — *C* — *a* — *A* — *fis* — *Ges* — . . .

oder, die Querzeile wieder kreisförmig zusammengebogen:



Es ist ganz derselbe Terzenkreis, wie der schon auf Seite 70 abgebildete, nur an einem andern Punkt angefangen.

§ 175.

Eine Anschauung der gesammten nächsten Verwandschaft einer Molltonart, sowohl in aufrechter, als in der Querlinie, z. B. von *a*-moll, und von *c*-moll, gewähren folgende Bilder:

```
      e                 g
      |                 |
C — a — A         Es — c — C
      |                 |
      d                 f
```

Das heisst: mit *a* sind nächstverwandt *e*, *d*, *C* und *A*, und zwar *e* in aufsteigender Linie, *d* in

absteigender, und *C* und *A* in der Querlinie. — Die nächsten Verwandte von *c* sind *g*, *f*, *Es* und *C*.

C.) *Verwandte zweiten Grades der Durtonarten.*

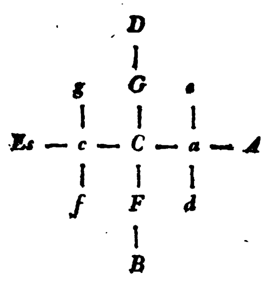
§ 176.

Wir kennen nun die nächste Verwandschaft jeder Tonart. Die entferntere beruht auf dem einfachen Grundsatze: die nächsten Verwandte meiner nächsten Verwandten sind meine Verwandte zweiten Grades; d. h. mit einer Tonart im zweiten Grade verwandt sind diejenigen, welche mit deren nächsten Verwandten nächst verwandt sind.

Um dies anschaulich zu machen, wollen wir noch einmal die Verwandten zweiten Grades von *C* aufsuchen. Im ersten Grade mit *C* stehen *G*, *F*, *a* und *c*; die nächsten Verwandten dieser vier Tonarten sind aber, wie folgende vier Figuren zeigen, *D*, *e*, *A*, *d*, *B*, *f*, *Es* und *g*:

```
                D
                |
            g — G — e
      g         |         e
      |         C         |
 Es — c — C          C — a — A
      |         C         |
      f         |         d
            f — F — d
                |
                B
```

oder, die vier Figuren in Eine zusammengezogen:



Folglich sind *D*-dur, *e*-moll, *A*-dur, *d*-moll, *B*-dur, *f*-moll, *Es*-dur und *g*-moll, mit *C*-dur im zweiten Grade verwandt, und zwar *D* durch *G*, *e* durch *G* und durch *a*, *A* durch *a*, *d* durch *a* und durch *F*, u. s. w.

§ 177.

Eines ist jedoch hier nicht zu verkennen. Nach der obigen Darstellung sind die eben genannten vier Tonarten mit *C* im zweiten Grade, also sämmtlich gleich nahe, verwandt; dennoch ist diese Verwandschaft, genauer betrachtet, nicht ganz gleich innig. Man fühlt es schon, ohne genaue Betrachtung, dass *Es*, und *A*, dem *C* im Grunde doch noch fremder sind, als *D*, *B*, *e*, *d*, *f* und *g*. — Sucht man sich Rechenschaft hiervon zu geben, so findet man Folgendes.

Die Verwandschaft von *C* zu *D*, *B*, *e*, *d*, *f*, und *g* gründet sich auf Aehnlichkeit der Tonleitern. Am ähnlichsten dem *C* sind zwar *G*, *F* *c*, und *a*, nächst diesen aber *D*, *B*, *e*, *d*, *f* und *g*. Die Aehnlichkeit dieser sechs letztern Tonarten mit *C* ist also eine Aehnlichkeit zweiten Grades, und darum können und müssen sie mit vollem

Recht als Verwandte zweiten Grades von *C* anerkannt werden.

Nicht völlig also steht es mit der Verwandschaft von *A* gegen *C*. Diese beruht auf keiner Aehnlichkeit der beiderseitigen Tonleitern; wenigstens ist die von *A* der *C*-Leiter weit unähnlicher, als die von *D*, von *e*, *d*, oder *B*. *A*-dur und *C*-dur sind nur durch *a*-moll miteinander verwandt, und zwar im zweiten Grade, weil beide mit *a*-moll im ersten Grade sind. Nun beruht aber die Verwandschaft zwischen *a* und *A* nicht sowohl auf einer Aehnlichkeit der beiden Tonleitern, sondern, nach § 165, eigentlich auf einer gewissen Identität derselben; aber Alles was wir dort über die Identität zwischen *c* und *C*, oder *a* und *A* anführten, (z. B. dass die tonische Note von *a* auch tonische Note von *A* sei, u. dgl.) fällt zwischen *A*, und *C* auf Einmal ganz hinweg, indess zwischen *C* und *D*, *e*, *d*, *B*, *f* und *g*, immer noch eine ziemliche Aehnlichkeit der Tonleitern übrig bleibt.

Das Gesagte lässt sich leicht auf die Verwandschaft zwischen *C* und *Es*, so wie auf alle ähnlichen Seitenverwandschaften zweiten Grades anwenden.

D.) *Verwandte zweiten Grades der Molltonarten.*

§. 178.

Auf gleiche Art findet man die Verwandten zweiten Grades, z. B. von *a*, wenn man zuerst

dessen Verwandte ersten Grades aufsucht, und dann die nächsten von diesen. Die Verwandten ersten Grades von *a* sind, wie wir wissen, *e*, *d*, *A* und *C*; die nächste Verwandschaft von diesen aber stellen folgende Figuren dar:

```
                    h
                    |
              G  —  e  —  E
         G          |          E
         |          a          |
    c  — C  —  a         a  —  A  — fis
         |          a          |
         F          |          D
              F  —  d  —  D
                    |
                    g
```

oder, die vier Figuren in Eine verbunden;

```
               h
               |
         G  —  e  —  E
         |     |     |
   c  —  C  —  a  —  A  — fis
         |     |     |
         F  —  d  —  D
               |
               g
```

Und so erscheinen *h*, *E*, *fis*, *D*, *g*, *F*, *c*, und *G* als Verwandte zweiten Grades von *a*;

Auch diese Verwandschaften sind übrigens wieder nicht ganz gleich innig.

Denn fürs Erste, haben wir schon oben (§ 171,) bemerkt, dass die der Molltonarten in grader Linie nicht ganz so innig sind, als die der harten.

Zweitens gilt auch hier das, was oben (§ 177) über die Seitenverwandschaft zweiten Grades zweier Molltonarten gesagt worden.

E.) *Entferntere Verwandschaften.*

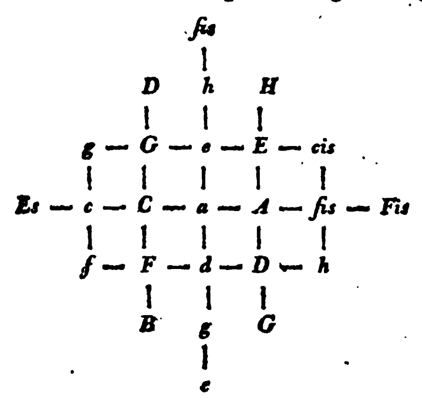
§ 179.

Nach gleichen Grundsätzen, wie die Verwandschaften zweiten Grades, findet man leicht von selbst auch die noch entfernteren, indem man die Verwandte zweiten Grades aufsucht, und so fort die nächsten von diesen. Z. B. mit *C*-dur sind, wie nachstehende Figur zeigt,

```
                  A
                  |
            d     D     h
            |     |     |
      B  —  g  —  G  —  e  —  E
      |     |     |     |     |
es — Es  —  c  —  C  —  a  —  A  — fis
      |     |     |     |     |
      As —  f  —  F  —  d  —  D
            |     |     |
            b     B     g
                  |
                  Es
```

im dritten Grade verwandt *h*, *E*, *fis* oder *ges*, *es*, *As*, und *b*. Auch *A*, *d*, *B*, *D*, *g*, und *Es*; da aber diese sechs leztern Tonarten mit *C* auch schon im zweiten Grade stehen, so kommt ihre Verwandschaft dritten Grades nicht mehr in Anschlag, und als Verwandte dritten Grades werden also nur *h*, *E*, *fis* oder *ges*, *es*, *As* und *b* angesehen.

Eben so sind, wie folgende Figur zeigt,



mit *a* im dritten Grade verwandt *H*, *cis*, *Fis*, oder *Ges*, *Es*, *f*, und *B*; auch *fis*, *D*, *g*, *h*, *G* und *c*: da aber diese sechs leiztern Tonarten mit *a* auch schon im zweiten Grade sind, so kommen nur die sechs ersten als Verwandte dritten Grades in Anschlag.

§ 180.

Nachstehende Tabelle stellt die Verwandschaften aller Tonarten anschaulich dar.

Zur Uebung, mögte es nützlich sein, diese Tabelle fleissig zu durchgehen, und sich etwa Fragen folgender Art aufzugegeben: Welche Tonarten sind zunächst verwandt mit *C*-dur? — welche mit *c*-moll? — mit *f*-moll? — u. s. w. — Welche sind es im zweiten Grade? — welche im dritten? — Welche von diesen Verwandschaften sind mehr oder weniger innig? — — In welchem Grade sind *F* und *E* verwandt? — wie *c* und *a*? — u. dgl.

F.) Tabelle der Tonarten-Verwandschaft.

C	a	A	fis	Fis	dis	Dis	his	His	gisis
F	d	D	h	H	gis	Gis	eis	Eis	cisis
B	g	G	e	E	cis	Cis	ais	Ais	fisis
Es	c	C	a	A	fis	Fis	dis	Dis	his
As	f	F	d	D	h	H	gis	Gis	eis
Des	b	B	g	G	e	E	cis	Cis	ais
Ges	es	Es	c	C	a	A	fis	Fis	dis
Ces	as	As	f	F	d	D	h	H	gis
Fes	des	Des	b	B	g	G	e	E	cis
Bes	ges	Ges	es	Es	c	C	a	A	fis
Eses	ces	Ces	as	As	f	F	d	D	h
Ases	fes	Fes	des	Des	b	B	g	G	e
Deses	bes	Bes	ges	Ges	es	Es	c	C	a

VII.) *Charakteristik der Tonarten.*

§ 181.

Wenn wir auf die oben durchgangenen Tonarten zurückblicken, so finden wir fürs Erste zwei Hauptgattungen: harte, und weiche.

Dass diese von wesentlich verschiedenem Charakter sind, haben wir bereits erwähnt; diese Verschiedenheit aber durch Worte beschreiben zu wollen, wär ein eben so nutzloses, als unausführbares Unternehmen. (Vergl. S. 3.).

§ 182.

Ausserdem findet aber auch zwischen den verschiedenen Durtonarten unter sich eine gewisse Charakterverschiedenheit statt, und eben so auch zwischen den verschiedenen Molltonarten.

An sich sind zwar alle Tonarten einer und derselben Hauptgattung im Grunde ganz einerlei, — alle Durtonarten nur Transpositionen einer und derselben Durtonart, und eben so alle weichen nur Wiederholungen und treue Nachbildungen Einer Molltonart, nur um eine oder mehre grosse oder kleine Tonstufen, höher, oder tiefer; so dass z. B. auf einem, etwas hoch gestimmten Instrumente, *C*-dur grade so klingt, wie etwa *Des*- oder *Cis*-dur auf einem tiefer gestimmten. Der Unterschied zwischen *C*-dur und *Cis*-dur besteht blos darin, dass ersteres, bei gleicher Stimmung, im Ganzen tiefer, letzteres aber höher ist; in der Wesentheit aber sind Beide einander ganz gleich. Und hiernach hätte denn Ein Tonsetzer, bei der Wahl der Tonart, in welche

er ein Tonstück setzen will, Anderes nicht zu beobachten, als, diejenige zu wählen, in welcher die Ausführung des Stückes den Sängern und Spielern am leichtesten und bequemsten, und welche überhaupt der Natur und dem Umfange der Singstimmen und Instrumente eben am angemessensten und vortheilhaftesten sein mag.

Im Wesentlichen ist dem auch wirklich also und ein Stück aus *C* ins *Cis* transponirt, klingt, bei etwas tiefer Stimmung, grade so wie es, bei etwas hoher Stimmung, in *C* geklungen.

Dennoch treten gewisse Zufälligkeiten ein, durch welche jede Tonart eine charakterische Eigenheit erhält.

A.) Temperatur.

Die erste entspringt daher, dass es unmöglich ist, die Tonwerkzeuge so zu stimmen, dass sie in allen Tonarten vollkommen rein seien, d. h. so, wie sie, nach akustisch - rationaler Berechnung der Schwingverhältnisse, stimmen müssten.

Woher diese Unmöglichkeit entspringt, kann eigentlich nur die harmonische Akustik oder Kanonik nachweisen; und diese Entwickelung gehört also nicht in die Theorie der Tonsetzkunst (I. B. S. 18). — Es ist indessen doch auch für die Lehre der Tonsetzkunst interessant, wenn auch nicht dem rationalen Grunde der Sache nachzuforschen, doch das Ergebnis desselben zu betrachten, und dadurch zugleich die Beschaffenheit unsers Tonsistemes überhaupt noch näher kennen zu lernen.

Wenn man ein Instrument vollkommen rein stimmen wollte, nämlich jeden Ton so, wie er nach dem Masstabe stimmen müsste, welchen die rationale Harmonik als Ideal aufstellt, z. B. den Ton g als vollkommen reine Quinte von c, d. h. so, dass sich die Geschwindigkeit der Schwingungen des Tones g, zu denen von c, ge-

nau wie 3 zu 2 verhielte, g also genau dreimal vibrire, indess c zwei Schwingungen vollbringt) — eben so d als reine Quinte oder Unterquarte von g, und so fort: a, e, h, fis, cis, gis, in lauter ideal reinen Quinten, bis: his, fisis u. s. w. — und umgekehrt, f als ideal reine Quarte oder Unterquinte von c, b als ebensolche von f; und so fort, bis deses, geses, u. s. w., so würden die, durch solche ideal oder normal reine Stimmung herauskommenden Töne, mit ihren enharmonischen Parallettönen (§ XIX) nicht ganz übereinstimmen; sondern man würde, z. B. in der ersterwähnten Quintenfolge, ein fis erhalten, welches nicht ganz derselbe Ton wäre, wie das ges, welches in der zweit-erwähnten Folge von Unterquinten erschien, sondern fis und ges würden als zwei, um ein Merkliches verschiedene Töne, erscheinen. — Eben so wären cis und des, gis und as, dis und es, h und ces, e und fes, u. s. w. nicht gleichlautende, sondern wirklich verschiedene Töne; der enharmonische Unterschied wäre nicht mehr ein blos papierner, sondern ein hörbarer. — Eben so verhielte es sich in Ansehung des Unterschiedes zwischen zwei enharmonisch parallelen Tonarten. Keine mehr würde die andere enharmonisch ablösen, kein Quinten-, Quarten-, oder Terzenkreis in sich selber zurücklaufen, sondern die Tonarten liefen, in grader Linie, in ewig entgegengesetzten Richtungen, ins Unendliche auseinander. — Eine Menge von Mehrdeutigkeiten, welche in gewissem Sinne doch auch als Unvollkommenheiten betrachtet werden können, fielen weg: eine kleine Quinte, z. B. gis - d̄, oder a - ēs, würde nicht mehr grade so klingen wie eine grosse Quarte as - d̄, oder a - d̄is; (§ XLI) der übermässige Sextakkord nicht mehr wie ein Hauptvierklang (§ 95), u. s. w.

Ein solch, dem akustischen Ideale von Reinheit entsprechendes Tonsistem mögte allerdings manchen, nicht blos idealen, sondern, wär es nur erst ausgeführt, auch wirklichen Werth haben. Allein um es zu erreichen, befänden wir

uns in einer neuen Verlegenheit: denn alle unsere Instrumente müssten dann so eingerichtet werden, dass sie, statt unsrer zwölf verschiedenen Töne im Umfang einer Oktave, deren unendlich viele anzugeben vermögten. Wir müssten z. B. unsre Klaviere und Orgeln so einrichten, dass sich darauf eigene Tasten, Saiten und Pfeifen für his, andere für c, und wieder andre für deses u. s. w. fänden, eigne für fis und für ges, und so ins Unendliche fort! (§ XIX) — Eben dies, wenn auch nicht ganz eben so fühlbar, würde bei andern Instrumenten eintreten. — Wir würden erliegen unter der Last solcher idealen Vollkommenheit und solcher Anzahl von Tönen und Tonarten.

Es ist daher ein rechtes Glück, dass solche ideale Reinstimmung nicht nöthig ist, um vollkommen wohlzuklingen; und dass z. B. der Dreiklang [H dis fis] vollkommen wohlklingt, wenn auch seine Quinte, fis, nicht so stimmt, wie, nach dem Ideal der rationalen Harmonik, eine Quinte klingen sollte, und seine Terz, dis, nicht so, wie eine Terz rational herausgerechnet wird. Der enharmonische Unterschied, z. B. zwischen dem idealen eigentlichen dis, und dem idealen es, ist so gering, dass Ein Ton, welcher zwischen Beiden ungefähr die Mitte hält, ganz füglich sowohl für dis, als für es, gebraucht werden, und also bald, als dis, zur Terz von H, bald, als es, zur Quinte von as dienen kann. — Wenn man daher die Töne eines Instrumentes, z. B. eines Klavieres, so stimmt, dass der Ton jeder Taste ungefähr in der Mitte zwischen den enharmonisch parallelen Tönen schwebt, so einen und verschmelzen sich die unendlich vielen Töne, welche die ideale Reinheit erfodern würde, zu nur zwölf verschiedenen im Umfang jeder Oktave, (§ XIX) mit denen man dann aus 24 Tonarten, (Seite 25 und 27) zwar nicht mathematisch rein, wohl aber musikalisch rein, spielen kann, d. h. so rein, als es unser Gehör verlangt.

Eine solche, absichtlich, oder künstlich unvollkommene Stimmung, worin jede Tonart von ihrer

idealen Reinheit ein Geringes, zum gemeinsamen Besten der übrigen, nachlässt und abgiebt, um das wechselseitige Ablösen der enharmonisch parallelen Tonarten möglich zu machen, nennt man **Temperatur**, **musikalische Temperatur**, **Temperatur des Tonsistems**, **schwebende Stimmung**, weil sie die Töne so stimmt, dass sie, zwischen den enharmonisch verschiedenen, gleichsam in der Mitte schweben; und die geringe Abweichung eines solchergestalt schwebend gestimmten Tones von der vollkommenen Reinheit, heisst eben darum **eine Schwebung**.

Solche Temperatur kann aber wieder von verschiedener Art sein. Nämlich entweder so, dass alle vierundzwanzig Tonarten in gleichem Grade von der normalen Reinheit abweichen: und diese Art von Temperatur trägt den Namen **gleichschwebende**; — oder so, dass eine, oder einige Tonarten, der idealen Reinheit näher bleiben, indess die anderen sich desto weiter davon entfernen, indem, zu Gunsten der erstern, den letzteren mehr von ihrer Reinheit abgebrochen wird, jene also gleichsam auf Kosten dieser begünstigt und reiner erhalten werden: eine solche Temperatur belegt man mit dem Namen der **ungleichschwebenden**. — Bei der **gleichschwebenden** wird jeder der, innerhalb einer jeden Oktave befindlichen, zwölf Töne, gleichweit von dem vorhergehenden oder nachfolgenden entfernt sein, und also der Unterschied der Tonhöhe, z. B. von His oder c, bis zu cis oder des, eben so gross, wie der von cis oder des, zu d oder cisis oder deses; und wie von d, zu dis oder es, u. s. w., und eben so werden, bei solcher gleichschwebenden Stimmung, auch alle übrigen Intervalle derselben Art ganz genau gleich gross, also z. B. alle grosse Quinten gleich rein, und gleich unrein sein, eben so alle grosse oder kleine Terzen, Quarten, Sexten, u. s. w. — Bei der ungleichschwebenden Temperatur hingegen ist der Unterschied eines jeden der zwölf Töne zum nach-

folgenden nicht überall gleich, sondern es findet, unter Tonentfernungen derselben Art, eine grössere oder geringere Ungleichheit statt, indem z. B. die Quinte *C* - *G* grösser ist, als die Quinte fis - cis, u. s. w.

Und zwar kann diese Ungleichheit selbst wieder auf verschiedene Arten statt finden.

Die Begünstigung einer, oder mehrer Tonarten, vor anderen kann nämlich bald beträchtlicher, bald geringer sein, bald zu Gunsten nur einer einzigen, oder nur Weniger, auf Kosten aller übrigen, bald zu Gunsten der Mehrheit, auf Kosten einiger wenigen. — Man sieht, dass hiernach eine Menge verschiedener Unterarten ungleichschwebender Temperaturen denkbar sind.

Viele Theoristen schreiben und streiten, sehr gelehrt und sehr heftig, welche Temperatur die vorzüglichere sei, die gleichschwebende, oder die, so, oder anders ungleichschwebende. Der Eine findet nur die eine gut, und die übrigen unerträglich; der Andre hingegen erklärt eine ganz andere für die einzig wahre, jene erste aber, so wie alle übrigen, für abscheulich und unausstehlich. — Wir wollen hier den Streit dahingestellt lassen, und nur sagen, dass unsere Tasteninstrumente ungleichschwebend gestimmt werden, und zwar so, dass die minder transponirten und darum auch gebräuchlicheren Tonarten der Reinheit näher gehalten werden, als die mehr transponirten, mehr chromatischen.

Die, auf solche Art, den chromatischen Tonarten zu Theil werdende grössere oder geringere Abweichung von unbedingter Reinheit, welche Abweichung doch keine Unreinheit ist, giebt diesen Tonarten etwas gewissermasen Fremdklingendes, und dadurch wird die grössere oder geringere Unreinheit dieser oder jener, mehr oder weniger transponirten Tonart, eben eine Quelle charakterischer Verschiedenheit der einen von der andern; oder mit andern Worten: daraus, dass jede unsrer 24 Tonarten in einem grösseren oder geringeren Grade, und jede auf

eine andere Art, von der idealen Reinheit abweicht, jede auf eine andere Art temperirt ist, erwächst einer jeden derselben eine eigene charakterische Verschiedenheit, die sich übrigens besser empfinden, als mit Worten beschreiben, am wenigsten aber genau und unbedingt bestimmen lässt.

Dieses Letztere ist um so weniger möglich, da die verschiedenen Instrumente, ihrer Einrichtung und Beschaffenheit nach, gar nicht fähig sind, in einerlei Temperatur, d. h. so gestimmt zu werden, dass in einer und derselben Tonart alle Arten von Instrumenten in gleichem Grade, und auf dieselbe Art, von der völligen Reinheit abwichen. Ja, nicht einmal ist ein menschliches Gehör so vollkommen organisirt, dass es einem und demselben Instrumente, z. B. einem Klaviere, jedesmal genau dieselbe Temperatur zu geben im Stande wäre. Man gebe ihm aber welche man will, so werden nicht alle andern Instrumente darum gerade dieselbe Temperatur annehmen. So z. B. nicht die Bogeninstrumente, Violinen, Violen u. s. w. Zwar müssten diese, ihrer Einrichtung zufolge, eigentlich nach jeder Temperatur spielen können; allein da ihre leeren Saiten in vollkommen reine Quinten gestimmt zu werden pflegen, so passen d i e s e eigentlich in k e i n e Temperatur; und da nun doch die übrigen Töne dieser Instrumente, gegen die der leeren Saiten möglichst in Verhältniss gebracht und abgeglichen werden müssen, so entsteht dadurch, gleichsam nothwendig, und also allem Hadern der Theoristen über die beste Temperatur zu Trotz, für diese Art von Tonwerkzeugen wieder eine ganz eigene Temperatur. — Wieder andere Temperaturen fliessen aus der Einrichtung der Blaseinstrumente, und zwar aus der Natur jeder Gattung derselben, eine eigne. — Kurz, die Temperatur keines der genannten Instrumente stimmt mit der aller andern genau überein; auf keinem ist diese oder jene Tonart genau in eben dem Grade und auf dieselbe Art temperirt, wie auf jedem andern; sondern ihre ver-

schiedenen Temperaturen haben nur so viel im Ganzen mit einander gemein, dass auf allen Tonwerkzeugen die gewöhnlicheren, weniger transponirten Tonarten; der normalen Reinheit überhaupt näher bleiben, als die mehr chromatischen; und zwar auch dieses nur auf den genannten Instrumenten; indess andere, z. B. Horn und Trompete, und gewissermasen auch das Klarinett, in allen Tonarten einerlei Temperatur, — erstere eigentlich gar keine, haben; und eben so auch die Singstimme, welche, ihrer Natur nach, keiner Temperatur bedarf, aber sich mit in die der Instrumente zu schicken vermag.

Unter solchen Umständen sollte man wohl denken, eine Musik, auf so verschiedenartig temperirten Werkzeugen vorgetragen, könne nicht anders, als ganz abscheulich klingen; und man könne z. B. schon nicht einmal eine Geige und ein Klavier zusammen hören, weil, wenn man etwa das $\bar{a}$ der ersteren nach dem des letztern gestimmt hat, das $\bar{e}$ der ersten, welches eine reine Quinte zu $\bar{a}$ ist, gegen das, nicht rein, sondern schwebend gestimmte $\bar{\bar{e}}$ des Letzteren unerträglich distoniren müsse; eben so das $\bar{d}$ und das g der erstern, gegen das $\bar{d}$ und das g des letztern. Ja, man wird sich noch mehr wundern, dass die Wirkung doch in der That n i c h t so abscheulich ist, wenn man vielleicht schon in grundgelehrten Büchern gelesen hat, der Einklang ertrage gar keine Abweichung von der vollkommensten Reinheit, und bei ihm seien grade die geringsten Abweichungen am allerunerträglichsten. Die Erfahrung lehrt aber nun einmal das Gegentheil; sie lehrt, dass unser Gehör so überfein nicht ist, sondern, im Zusammenhang und Verlauf einer Musik, auch unvollkommene Einklänge mit hin nimmt. Wie wär es denn auch sonst möglich, z. B. eine Sinfonie aufzuführen, ohne das ganze Orchester mit lauter ideal und normal vollkommenen Virtuosen, und eben solchen Instrumenten zu besetzen? — Nicht unwahrscheinlich hängt das eben Gesagte gewissermasen auch mit den Beobachtungen der

Herren *Ellicot* und *Breguet* zusammen, wonach zwei Pendel, deren Schwingungen nur sehr wenig verschieden sind, in der Art aufeinander wirken, dass beide einen gleichförmigen Gang annehmen. (S. Gilbert Annal. B. 57, 1817, 4tes St. S. 231 u. f.;) — so wie auch dass, nach *Laplace's* Behauptung (in s. *Essai sur les probabilités*, 1819,) sogar zwei Uhren von nur sehr wenig verschiedenem Gange, auf eine gemeinschaftliche Unterlage gestellt, am Ende einen vollkommen gleichförmigen Gang annehmen sollen; — womit, auch das übereinstimmt, dass nach Chladni, etwas unreine Zusammenklänge, bei dem weiteren Fortgange des Schalles durch die Luft, sich so sehr gegeneinander ausgleichen, dass, in beträchtlicher Entfernung, die Unreinheit zuweilen ganz verschwinde. — Mancher Leser hat dies vielleicht schon bei schlechten Nachtmusiken bemerkt, welche, bei stiller Nacht aus weiter Entfernung gehört, mitunter ganz leidlich klingen.

B.) *Klangfarbe.*

Der zweite Umstand, welcher ebenfalls, wenn gleich nur zufällig, eine charakterische Verschiedenheit der Tonarten zur Folge hat, beruht darauf, dass gewisse Töne mancher Instrumente eine verschiedene Art von Klang, gleichsam eine eigene Farbe des Klanges, Tonfarbe, oder besser: Klangfarbe, ein eigenes Gepräge des Klanges, (*Timbre*) haben, und also denen Tonarten, in welchen mehre Töne dieser, oder jener Klangfarbe vorkommen, diesen, oder jenen Charakter mittheilen. Dies ist sowohl bei Saiten -, als bei Blasinstrumenten der Fall.

Was die erstern, z. B. Violinen, Violen, u. s. w. betrifft, so klingen sie anders in denen Tonarten, worin die Töne häufig vorkommen, in welche ihre Saiten gestimmt sind, als in denen, wo diese Töne leiterfremd sind, und daher nur seltener vorkommen, die vorkommenden also alle, oder fast alle, durch Aufsetzen der Finger gegriffen werden müssen. So kann z. B. die Violine,

deren Saiten in die Töne g, d̄, ā und ē gestimmt sind, in den Tonarten *F*-, *C*-, *G*- und *D*-dur, alle vier blose Saiten häufig gebrauchen, weil alle vier Töne diesen Tonarten leitereigen sind; — in *A*-dur ist schon die g-Saite nicht mehr leitereigen, in *E*-dur auch die d̄-Saite nicht; — in *Des* keine einzige. — In *Es* sind nur die Terzen der Tonika und der Dominante blose Saiten, (g, und d̄) alle übrigen Töne aber müssen gegriffen werden; — in *E* hingegen sind nur die Tonika selber und deren Unterquinte, (ē und ā,) blose Saiten; — in *As* kommt nur eine einzige vor, nämlich die tiefe g-Saite, welche hier das Subsemitonium ist. — In *F*-, *C*-, *G*-, *D*-, *A*- und *E*-dur sind die beiden höchsten Saiten leitereigen, — in *D*-, *G*-, *C*-, *F*-, *B*- und *Es*-dur die beiden tiefsten, u. s. w. —

Da nun der Ton der blosen Saiten allemal eine andere Klangfarbe hat, als ein, durch Aufdrücken des Fingers gegriffener, jener weit heller und schärfer klingt, dieser hingegen dumfer und weicher, so entsteht schon durch diese und noch manche andere ähnliche kleine Zufälligkeiten, eine gewisse Verschiedenheit einer jeden Tonart von jeder andern.

Auch auf den *Blasinstrumenten* sind nicht alle Töne von einerlei Klangfarbe. Ueberdies gebrauchen manche derselben zu gewissen Tonarten höhere, und zu anderen tiefere Toneinsätze, z. B. das Horn, die Trompete, und zum Theil auch das Klarinett. Nun wird aber durch höhere Einsätze, ihr Klang durchaus schärfer und schreiender, durch tiefere aber voller, weicher und dumfer; und dadurch klingt ein und dasselbe Tonstück, erst z. B. auf *C*-Hörnern, und dann auf *F*-Hörnern geblasen, im letzten Falle nicht blos um drei Stufen höher, sondern, weil die hohen *F*-Hörner auch eine hellere und derbere Art von Klang haben, als die dumferen, tieferen *C*-Hörner, auf jenen auch weit heller und derber, als es in *C* klang.

Dabei wird man aber, eben aus der Natur des zufälligen Verschiedenheitsgrundes, auch leicht abnehmen, dass der Charakter, welchen diese oder

jene Tonart etwa durch die eigenthümliche Beschaffenheit der Blasinstrumente annimmt, auch wohl grade der entgegengesetzte von dem sein kann, welchen ihr die Beschaffenheit der Saiteninstrumente verleiht. So klingen z. B. letztere in *D*-dur heller und schärfer als in *Es*-dur; die *Es*-Hörner und *Es*-Trompeten aber heller und schärfer als die *D*-Hörner und *D*-Trompeten; — und durch diese verschiedenen Mischungen werden die Charaktere der Tonarten noch manchfaltiger individualisirt.

§ 183.

Das bisher Erwähnte mag genügen, um vorläufig in allgemeinen Umrissen zu zeigen, wie, theils aus der Natur unseres temperirten Tonsistemes und durch die ungleiche, ja selbst auf verschiedenen Gattungen von Instumenten verschiedenartig ungleiche Schwebung, theils durch die Verschiedenheit der Klangfarbe, und durch die unzählig verschiedenen Combinationen und Mischungen der, bei dieser oder jener Tonart zusammentreffenden Eigenheiten der ersten und der zweiten Gattung, wie, sag ich, durch all diese Zufälligkeiten, jene merkliche Verschiedenheit einer jeden Tonart von jeder anderen entspringt, welche jedem Musiker bekannt ist.

Nähere Einsicht hierüber gewährt die Kenntniss der Beschaffenheit unserer verschiedenen musikalischen Instrumente: und diese wird in der Lehre von den materiellen Kunstmitteln vorkommen, welche im Verfolge dieser Theorie erscheinen soll, und wovon Bruchstücke in der Encyclop. d. W. u. K. v. Ersch, Art. Blasinstrumente, Bogeninstrumente u. a. m. abgedruckt sind, so wie auch schon früher, in mehren Blättern der Leipziger mus. Ztg. v. 1816 und 1817, wiewohl hier, durch unrichtigen Abdruck, in sehr zerrissnem Zusammenhang, und mit Auslassung grade der wesentlichsten Kapitel.

Vierte Abtheilung.

Modulation.

I.) *Begriff.*

§ 184.

Wir haben bisher gesehen, wie Töne sich einestheils zu Tonreihen, anderntheils zu Harmonieen verbinden, und wie mehre zusammengehörige Harmonieen Tonarten bilden.

Die Art und Weise, wie dem Gehöre der Eindruck einer Tonart, und insbesondere bald der einen, bald der anderen, erregt, wie es in eine solche gestimmt, und entweder in dieser Stimmung erhalten, oder aus einer Tonart in die andere umgestimmt wird, nennen wir Modulation.

II.) *Leitergleiche, — ausweichende Modulation.*

§ 185.

Nach der vorstehenden Begriffbestimmung zerfällt die Modulation von selbst in zwei Hauptgattungen: je nachdem nämlich, das Gehör in einer Tonart gestimmt erhalten, oder aber aus einer in eine andere umgestimmt wird.

So lang ein Satz sich in einer und derselben Tonart herumdreht, so, dass das Gehör unverrückt in der einmal angenommenen Stimmung bleibt, nennen wir solche Modulation leitergleich, oder leitertreu; (eigentlich der Tonart treue Modulation.)

Sobald aber dem in eine Tonart gestimmten Gehöre, auf irgend eine Art, das Gefühl einer anderen erregt wird, so heisst dies ausweichende Modulation, oder Ausweichung, und man sagt, der Satz sei in die neue Tonart ausgewichen. Ausweichung heisst also Umstimmung des Gehöres aus einer Tonart in die andere, oder das Folgen einer Tonart auf die andere, oder kurz, das Auftreten einer neuen Tonart. — So tritt z. B. in Fig. 174 *i*, welche in *a*-moll anfängt, demnächst die G-Dreiklangharmonie auf, welche in *a*-moll nicht inheimisch ist, folglich einer andern Tonart angehören muss. Dadurch geschieht demnach eine Ausweichung; der Schritt von der dritten Harmonie zur vierten ist ein ausweichender Harmonieschritt.

Ich bemerke hier beiläufig, dass, nach dem Sprachgebrauche mancher Schriftsteller, das Wort Modulation, mit Ausweichung gleichbedeutend ist, und nur die ausweichende Modulation Modulation heisst; so dass also, bei ihnen, moduliren eben so viel bedeutet, wie bei uns ausweichen.

§ 186.

A.) *Ganze, halbe Ausweichung.*

Eine Ausweichung löscht entweder das Gefühl der vorhergehenden Tonart gänzlich aus, und prägt das Gefühl der neuen dem Gehöre vollkommen ein, — oder nicht.

Wird das Gefühl der vorigen so sehr im Gehöre zerstört, und dieses so vollkommen und überwiegend in die neue umgestimmt,

dass es jene völlig vergisst, und förmlich dieser huldigt, wird die neue Tonart als neue Hauptperson aufgeführt, welche die vorhergegangene völlig in Schatten stellt, verdrängt, und vergessen macht, das ganze Interesse an sich reisst, und sich auf dem tonischen Throne festsetzt; — dann heisst eine solche Ausweichung mit Recht eine vollkommne, oder ganze, auch wohl Uebergang in eine neue Tonart.

Ist sie aber von der Art, dass sie das Gefühl der vorigen Tonart im Gehöre nicht völlig auslöscht, prägt sie ihm die Stimmung der neuen nicht vollkommen ein, sondern lässt das Gefühl der vorhergegangenen noch zurück, lässt sie die neue nicht sowohl als Hauptperson auftreten, als nur, so zu sagen als Nebenperson, eine kurze Szene spielen, — so heisst diese Ausweichung mit Recht eine unvollkommne, oder halbe. Eine solche erscheint weniger als wirkliche, förmliche Ausweichung, denn als leichte Anspielung auf eine fremde Tonart, als vorübergehende Abschweifung und folgeloser Seitensprung in ein fremdes Tongebiet, als kleine Untreue gegen die bisherige Tonart, als eine im Vorübergehen flüchtig berührte Episode. Manche nennen diese Gattung von Ausweichungen zufällige, oder auch wohl durchgehende.

Als Beispiel einer solchen mag Fig. 175 dienen. Der Satz geht aus *C*-dur. Im Verfolg erscheint die, der *C*-Leiter fremde Harmonie $\mathfrak{C}^7$, und bewirkt zwar allerdings eine Ausweichung; allein diese ist so unvollkommen, dass das Gefühl der Tonart *C* dadurch gar nicht ausgelöscht wird;

vielmehr fühlt man sich am Ende wieder vollkommen in dieser Tonart zu Hause.

Wir werden in der Folge sehen, dass manche Ausweichungen so sehr vorübergehend sind, dass sie kaum den Namen verdienen, indem sie auf eine neue Tonart gleichsam nur ganz flüchtig anspielen, indess das Gehör doch auch nicht einen Augenblick aufhört, die vorige noch als Haupttonart zu empfinden.

Uebrigens lässt sich eine bestimmte Grenze zwischen ganzen, und sogenannten halben Ausweichungen, nicht ziehen, weil der Unterschied nur in dem Mehr oder Weniger besteht, welches, seiner Natur nach, unendlich vieler Abstufungen fähig ist, zwischen welchen keine positive Grenze liegt.

§ 187.

B.) *Leitakkord, Leitton.*

Man kann jede Harmonie, bei welcher das Gehör sich umstimmt, bei welcher dasselbe aus der bisherigen Tonart heraus, in eine andere hinüber geleitet wird, und also jeden Zusammenklang, welcher einer andern Tonart angehört, als sein unmittelbarer Vorgänger, einen Leitakkord nennen.

Bei unsrer Bezeichnungsweise ist demnach jeder Akkord, vor dessen römischer Ziffer ein neuer lateinischer Buchstabe steht, ein Leitakkord.

Ist der Leitakkord ein solcher, welcher in der bisherigen Tonart an sich selber nicht vorfindlich ist, so dass also unter den Tönen, aus welchen er besteht, einer oder mehre sich befinden, welche in der bisherigen Tonart nicht leitereigen vor-

handen sind, so kann man diesen Ton, oder diese Töne, **Leittöne** nennen. Leitton ist demnach der in einem Leitakkord erklingende, der bisherigen Leiter fremde Ton: z. B. in Fig. 175 erst der Ton b, hernah h.

Wir werden aber in der Folge sehen, dass nicht in jedem Leitakkorde solche Leittöne befindlich sind, oder mit anderen Worten, dass sehr viele Ausweichungen, auch durch solche Akkorde geschehen, welche an sich selbst auch in der bisherigen Tonart zu finden sind, — so wie, dass zuweilen auch harmoniefremde Töne den Namen Leitton in gewissem Betrachte verdienen.

Anmerkung.

Die Tonsetzer sind im Gebrauche der Benennungen **Leitakkord**, und **Leitton**, nichts weniger als übereinstimmend und konsequent. (Vergl. S. 11.)

Häufig legen sie den Namen **Leitakkord** nur dem Dominantenvierklange der neuen Tonart bei, — wahrscheinlich weil durch ihn (da er unzweideutiger ist als jede andere Harmonie, S. 57) beinah die meisten Ausweichungen zu geschehen pflegen, und — weil auf ihn gewöhnlich seine tonische Harmonie folgt: z. B. Fig. 175 *k*.

$\mathfrak{C}$	$\mathfrak{D}^7$	$\mathfrak{G}$
C: I ,	*G*: V7 ,	I
Bisherige tonische Harmonie der Tonart *C*-dur, von welcher ausgewichen wird durch den	Dominantakkord der neuen Tonart *G*-dur; — auf welchen dann unmittelbar	die neue tonische Harmonie $\mathfrak{G}$ folgt.

Allein was in diesem Beispiele der Fall ist, ist es darum nicht **immer**. Denn **Erstens** geschehen, wie wir in den folgenden Abschnitten sehen werden, eine Menge Ausweichun-

gen **nicht** durch den Dominanten-, sondern auch wohl durch jeden andern Akkord der neuen Tonart. So z. B. wird in Fig. 175 *l* zwar im 2ten Takte durch $\mathfrak{D}^7$, als V^7 von *G*, ins *G*-dur ausgewichen, im dritten Takt aber aus *G* ins *C* durch $\mathfrak{F}$, als IV von $\mathfrak{C}$,

$\mathfrak{C}$	$\mathfrak{G}$	$\mathfrak{C}$	$\mathfrak{D}^7$	$\mathfrak{G}$	$\mathfrak{F}$	$\mathfrak{C}$.
C: I	V	I	*G*: V^7	I	*C*: IV	I.

und wie sehr also der Name Leitakkord jedem Hauptvierklang einer neuen Tonart auch gebührt, so wenig gebührt er doch diesem ausschliesslich.

Zweitens folgt, auch da, wo eine Ausweichung durch V oder V^7 der neuen Tonart geschehen ist, auf dies V oder V^7 doch nicht allemal die neue tonische Harmonie: Fig. 175 *m*, *n*.

$\mathfrak{C}$	$\mathfrak{E}^7$	$\mathfrak{A}^7$.		$\mathfrak{C}$	$\mathfrak{D}^7$	e.
C: I	*a*: V^7	*d*: V^7.	oder	*C*: I	*G*: V^7	vi.

Dass die Tonsetzer Sätze dieser Art zuweilen elliptische, katachrestische Harmonieenfolgen, Antizipationen, u. s. w. zu nennen pflegen, kann mir **hier** ganz gleichgiltig sein.

Eben so inkonsequent wird häufig auch mit der Benennung **Leitton** verfahren, indem man nur den Unterhalbenton der neuen Tonart, (mit andern Worten, die Grundterz des neuen V oder V^7,) Leitton nennt; vermuthlich deswegen, weil in vielen Fällen, wo eine Ausweichung durch die Dominantharmonie der neuen Tonart geschieht, dies Subsemitonium die der neuen Leiter fremde Note ist, welche das neue V oder V^7 eben zum leiterfremden Leitakkorde macht, — und weil dieses Subsemitonium hernach gewöhnlich zur neuen tonischen Note fortschreitet; Vergl. Fig. 175 *k*:

$\mathfrak{C}$		$\mathfrak{D}^7$		$\mathfrak{G}$
C: I	;	*G*: V^7	;	I
Bisherige tonische Harmonie $\mathfrak{C}$, aus welcher ausgewichen wird.		Dominantenakkord der neuen Tonart, deren Subsemitonium fis der bisherigen Leiter fremd war, und bei		der folgenden Harmonie sich nach der neuen tonischen Note g bewegt.

Allein auch dies ist nur ein einzelner, zwar ziemlich gewöhnlicher, aber bei weitem nicht allgemein zutreffender Fall. Denn, was **fürs Erste** den Umstand angeht, dass das Subsemitonium der neuen Tonart sich hernach immer

nach der neuen Tonika bewege, so ist schon dies nichts weniger als allgemein wahr. Man sehe das erste beste Beispiel, Fig. 175 *o*:

𝔊 𝔊⁷ 𝔄⁷
C:I *F*:V⁷ *d*:V⁷.

Zweitens ist das Subsemitonium der neuen Tonart nicht immer der einzige leiterfremde Ton, welcher das neue V⁷ zum leiterfremden Leitakkorde macht, z. B.

C:I V I *e*:V I.
𝔊 𝔊 𝔊 ℌ e. (vergl. Fig. 180.)

Hier enthält der vierte Akkord zwei Töne, welche ihn zum Leitakkorde machen, welche also beide auf den Namen Leitton gleichen Anspruch haben: die Terz und die Quinte; — eben so in Fig. 182 die beiden Töne b̄ und c̄is, u. s. w.

Und drittens ist das Subsemitonium der neuen Tonart zwar, wie gesagt, oft, eben so oft aber auch nicht der Ton, welcher das neue V oder V⁷ zum Leitakkorde macht; z. B. in Fig. 175 *i*, oder 174:

𝔊 𝔊⁷ 𝔉. a 𝔊 𝔊.
C:I *F*:V⁷ I. oder *a*:i *C*:V I.

Im ersten Beispiel ist nicht das e, als Subsemitonium der neuen Tonart *F*, oder als Terz des leitenden Hauptvierklanges 𝔊⁷, der Leitton, sondern das *b*, die Septime dieser Harmonie, ist es; — und eben so ist es im zweiten Beispiele nicht das h, sondern das g, als Quinte; — und folglich ergiebt sich auch hier das Resultat: allerdings verdient das Subsemitonium der neuen Tonart häufig den Namen Leitton; es verdient ihn aber nicht nur nicht ausschliesslich, sondern zuweilen auch gar nicht.

Wieder Andere beschenken mit dem Namen Leitton gar alle diejenigen Töne „welche, wenn man in der Melodie unter gewissen Umständen auf sie stösst, ohne Beleidigung des Ohres in keine andere als in die unmittelbar darüber oder darunter liegende Stufe treten können“ (Sulzer, Koch, u. a.). — Leittöne wären also, nach dieser Begriffbestimmung, nicht nur „alle zufällig erhöheten oder erniedrigten Töne der Tonart,“ sondern überhaupt jedes Intervall, welches nicht ganz freie Fortschreitung hat, mithin alle Septimen, nicht blos die der Dominante, — alle durchgehende und Vorhaltnoten u. dgl. m. —

Je mehr die Schriftsteller, im Gebrauche der Ausdrücke Leitakkord und Leitton, von einander abweichen, desto genauer werde ich an die im § 187 angenommene Bedeutung dieser Kunstausdrücke festhalten.

---

§ 188.

C.) *Ausweichung in dies oder jenes Intervall.*

Je nachdem, bei einer Ausweichung in eine neue Tonart, die tonische Note dieser letzteren von der bisherigen Tonica um eine Sekunde, um eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. entfernt ist, nennt man es eine Ausweichung in die Sekunde, in die Terz (oder Mediante, 1 Bd. S. 187), in die Quarte (Unterdominante), Quinte (Dominante), in die Sexte, u. s. w. Wenn z. B. in einem Satze, der aus *C*-dur geht, eine Harmonie auftritt, welche sich als der Tonart *D*-dur, oder *d*-moll angehörend ankündigt, so nennt man dies eine Ausweichung in die grosse, oder kleine Tonart der Sekunde, weil die Tonica D, gegen die bisherige, C, ein Intervall einer Sekunde ausmacht, — und zwar in die Tonart der grossen Sekunde, weil von C zu D eine grosse Sekunde ist. — In gleichem Sinne heisst die Ausweichung von *D* oder *d* ins *F* oder *f* eine Ausweichung in die harte, oder weiche Tonart der kleinen Terz, — von *D* oder *d* ins *G* oder *g* in die der Unterdominante oder Quarte, — von *G* oder *g* ins *D* oder *d* in die Dominante, Quinte oder Unterquarte, — von *D* oder *d* ins *H* oder *h* in die grosse Sexte oder kleine Unterterz, — von *C* oder *c* ins *B* oder *b* in die kleine Septime oder grosse Untersekunde.

Untersucht man nun, in obigem Sinne, wie viele verschiedene Ausweichungen denkbar sind, oder mit andern Worten, in wieviele andere Tonarten aus jeder gegebenen ausgewichen werden

könne, so findet man 46 verschiedene Arten. Man modulirt nämlich:

a.) entweder aus einer harten Tonart in eine der übrigen harten, z. B. aus *C*-dur ins *Cis*-dur, oder ins *D*-, ins *Es*-, *E*-, *F*-, *Fis*-, *G*-, *As*-, *A*-, *B*-, oder *H*-dur. Dies sind eilf verschiedene Ausweichungen . . 11

b.) oder aus einer harten in eine der 12 weichen, z. B. aus *C*-dur ins *c*-, oder ins *cis*-, ins *d*-, *es*-, *e*-, *f*-, *fis*-, *g*-, *as*-, *a*-, *b*-, oder *h*-moll; sind zwölf weitere Ausweichungen 12

c.) oder aus einer Molltonart in eine der zwölf Durtonarten, z. B. aus *a*-moll ins *A*-, *B*-, *H*-dur, u. s. w. sind wieder 12

d.) oder endlich aus einem Mollton in einen der übrigen Molltöne, z. B. aus *a*-moll ins *b*-, *h*-, *c*-, *cis*-moll, u. s. w. macht wieder 11

Gesammtzahl 46

Mit andern Worten: aus jeder harten Tonart kann man in 11 andere harte und in 12 Molltonarten, überhaupt also in 23 andere ausweichen; eben so aus jeder weichen in 11 andere weiche und in 12 harte, oder überhaupt ebenfalls in 23 andere. Diese zweimal 23 machen 46 verschiedene Hauptgattungen, deren jede von den anderen wesentlich verschieden ist. (Vogler hat offenbar zwei Möglichkeiten übersehen, wenn er, im § 99 seiner Tonsetzkunst, deren nur 44 aufzählt.)

§ 189.

D.) *Charakterische Verschiedenheit, und Werth oder Unwerth der leitertreuen, und der ausweichenden Modulation.*

Der charakterische Unterschied zwischen leitertreuer, und ausweichender Modulation besteht

im Allgemeinen darin, dass jene mehr Einheit, diese mehr Mannichfaltigkeit gewährt, in jener sich mehr Ruhe, Gleichförmigkeit und Gleichmuth, in dieser mehr Abwechslung, Unruhe und Aufregung ausspricht, diese letztere mithin gleichsam nur als Würze der ersteren anzusehen ist. — Ein Mehreres werden wir hierüber bei der Lehre von den ausweichenden Harmoniefolgen erwähnen. — Was aber insbesondere die charakterische Verschiedenheit und den Werth oder Unwerth der verschiedenen Ausweichungen nach der so eben aufgestellten Klassifikation betrifft, so lässt sich darüber nur so Viel im Allgemeinen sagen, dass Ausweichungen in nahe verwandte Tonarten gewöhnlich gelinder, die in sehr weit entfernte aber, im Durchschnitte genommen, auffallender, herber und greller sind.

Diese Letzteren sind jedoch darum nicht minder gut als jene. Denn einestheils erfodert zuweilen der Ausdruck auch das wirklich Grellere und Auffallendere; anderntheils aber können auch Ausweichungen in weit entlegene Tonarten durch begünstigende Umstände oft so gemildert und so leicht eingehend gemacht werden, dass sie alle Härte verlieren.

Anmerkung.

Unsere theoretischen Schriftsteller, welche nun einmal überhaupt für ihr Leben gern verbieten, ermangeln auch nicht, bald diese bald jene Ausweichung für verboten zu erklären. — Es wäre leicht, eine merkwürdige Galerie solcher Verbote zu liefern. — So stellen z. B. Manche das Gesetz auf, man dürfe aus jeder Tonart nur in die nächstverwandten ausweichen. Unter anderen sagt Vogler, in s. Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, § 64. der Tonsetzkunst S. 70: „Für die Ausweichung giebt es „nur ein einziges, aber allgemeines Gesetz; dass nicht über „eine Stufe gesprungen werde, welche der Abstand um ein „# oder ♭ in Ansehung der Vorzeichnung ist.“

Man weiss wahrlich gar nicht, was man sagen soll zu solchen Verboten, welche zu beobachten keinem Tonsetzer einfällt, deren Erfinder selbst auch nie gedacht haben, sie zu befolgen, und von denen überhaupt nicht zu errathen ist, warum sie aufgestellt worden, wenn man jemal gehört und empfunden hat, mit wie trefflicher Wirkung, in klassischen Werken der besten Tonsetzer, und z. B. Voglers selbst, oft unmittelbar in die entferntesten Tonarten ausgewichen wird. Beispiele eigens anzuführen, wäre wohl überflüssig! Wollte man aber dennoch gern welche vor Augen haben, so werfe man nur einen Blick unter andern auf das von Vogler selbst entlehnte, Fig. 132, 1. Bd. S. 229.

Noch ein Paar Worte mehr werden wir weiter unten, bei Gelegenheit der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstücke überhaupt, hierüber zu sprechen finden.

III.) *Stimmung des Gehöres in eine Tonart.*

§ 190.

Nachdem wir bis hierher den Begriff und die Arten von Modulation fest gestellt, beschäftigen wir uns mit der Frage: Wie und wodurch, und nach welchen Gesetzen wird das Gehör bewogen, diese oder jene Harmonie als tonische Harmonie zu empfinden? oder mit andern Worten: wodurch wird es in jedem vorkommenden Falle, in diese oder jene Tonart gestimmt, oder aus der einen in die andere umgestimmt? oder überhaupt: wofür und als welcher Tonart angehörig erscheint dem Gehöre jede vorkommende Tonverbindung?

Die Grundsätze hierüber sind ziemlich einfach, indem sie eben auf dem Satze der möglichsten Einfachheit beruhen, nämlich auf dem obersten Grundsatze: Das Ge-

hör **erklärt sich jede Tonverbindung auf die möglichst einfache, möglichst natürliche, möglichst nahe liegende Art.**

Um aber diesen Satz in seinen Folgen zu entwickeln, theilen wir die obige Frage in zwei Theile, nämlich:

A.) Wodurch wird das Gehör zuerst in einer Tonart gestimmt?

B.) Wofür nimmt das, einmal in eine Tonart gestimmte Gehör, jede sich ihm präsentirende Tonverbindung auf?

A.) *Erste Stimmung des Gehöres.*

§ 191.

Im Allgemeinen entsteht das Gefühl einer Tonart durch das Auftreten von Harmonieen welche derselben eigen sind. (Seite 5.)

Insbesondere ist es also natürlich, dass beim Anfang einer Musik, wenn das Gehör noch von keiner Tonart eingenommen ist, dieses jede sich ihm zuerst darbietende harte oder weiche Dreiklangharmonie, als tonische anzunehmen geneigt ist. Wenn z. B. ein musikalischer Satz mit der Harmonie des grossen Es-Dreiklangs anfängt, so nimmt es diesen Akkord als tonischen, als I auf, und stimmt sich ins *Es*-dur. Jedes Musikstück fängt daher gewöhnlich mit der tonischen Harmonie an.

Von Anfängen mit einer anderen Harmonie als der tonischen werden wir späterhin, bei der Lehre vom modulatorischen Baue der Tonstücke, einige Fälle betrachten.

B.) Bleibende Stimmung, oder Umstimmung des Gehöres.

1.) Grundsatz der Trägheit.

§ 192.

Das einmal in eine Tonart gestimmte Gehör stimmt sich nicht ohne hinreichenden Grund in eine andere um.

Aus diesem Grundsatze, welcher gleichsam das musikalische **Gesetz der Trägheit**, (*principium inertiae*) ist, oder, wenn man lieber will, **der Satz des zureichenden Grundes**, auf die Stimmung des Gehöres angewendet, fliessen folgende weitere Folgesätze.

§ 193.

a.) **Das Gehör nimmt jede vorkommende Tonverbindung, welche an sich selbst in der bisherigen Tonart stattfindlich ist, in der Regel auch wirklich für leitereigen, nicht für eine Ausweichung.** Wenn z. B. in dem aus *a*-moll gehenden Satze Fig. 174. die Harmonie 𝔈 erscheint, welche (nach S. 46.) sowohl IV von *H*-dur, als auch VI von *Gis*-moll, oder I von *E*-dur, oder V von *A*-dur oder von *a*-moll sein kann, so versteht das in *a*-moll gestimmte Gehör sie doch nur in dieser letzteren Bedeutung. — Eben so wenn in einem Satz aus *C*-dur, Fig. 176, die weiche a-Dreiklangharmonie erscheint, welche bald die der sechsten Stufe in *C*-dur, (*C* : vi), bald der zweiten in *G*-dur, (*G* : ii), bald der dritten in *F*-dur, (*F* : iii), bald der vierten in *e*-moll, (*e* : iv), bald

tonische Harmonie in *a*-moll, (*a*:I) sein kann; so versteht das Gehör sie am liebsten als VI der bisherigen Tonart *C*-dur, nicht aber etwa als I von *a*-moll, oder als II von *G*-dur, oder als III von *F*-dur, oder als IV von *e*-moll.

Wenn in einem Satze aus *a*-moll, Fig. 177, der Zusammenklang [h d f] erscheint, welcher unter Anderem, sowohl auf der in *a*-moll inheimischen Harmouie °𝔥, als auch auf der, ins *C*-dur gehörigen Vierklangharmonie 𝔊⁷ beruhen kann, so vernimmt das Gehör diesen Zusammenklang, aus vorerwähntem Grunde, allemal eher für °𝔥, als für 𝔊⁷.

Eben so, wenn in einem Satz aus *a*-moll, Fig. 178, der Zusammenklang [H d f gis] erscheint, welcher enharmonisch mehrdeutig ist, weil er klingt wie [H d f as] oder [H d eis gis] oder [ces d f as]; so nimmt ihn das Gehör ohne Anstand in der erstern dieser vier Bedeutungen, weil er so, als 𝔈⁷, in der bisherigen Tonart *a*-moll vorfindlich ist, in den andern Bedeutungen aber in anderen Tonarten aufgesucht werden müsste.

Eben so versteht das einmal in *a*-moll gestimmte Gehör, in Fig. 179 den ebenfalls enharmonisch mehrdeutigen Akkord [f a c dis] in der Regel nicht als [f a c es]; obgleich dieses Letztere klingt, wie jenes; denn von [f a c dis] ist die Grundharmonie °𝔥⁷ in *a*-moll als °II⁷ zu Hause; (Seite 35, N°. 7.) von [f a c es] aber wäre die Grundharmonie 𝔉⁷, welche in *a*-moll nicht, sondern nur in *B*-dur oder *b*-moll zu finden ist.

§. 194.

b.) **Kommt hingegen dem, in eine Tonart gestimmten Gehör, eine Tonverbindung vor, welche in der bisherigen Tonart nicht vorfindlich ist,** welche es sich daher unmöglich als derselben angehörend erklären kann, und deshalb für eine Ausweichung erklären muss, **so sieht es dieselbe wenigstens als derjenigen Tonart angehörig an, welche mit der, in welche es bisher gestimmt gewesen, möglichst nah und innig verwandt ist,** oder mit andern Worten: es sieht eine solche Tonverbindung zwar als eine Ausweichung, aber doch **als eine möglichst wenig entfernte an.** Z. B. in einem Satz aus *C*-dur, Fig. 180, komme die 𝔥-Dreiklangharmonie vor: diese findet sich in *Fis*-dur auf der vierten Stufe, als *Fis*: IV, in *H*-dur als I, in *E*-dur als V, in *dis*-moll als VI, und in *e*-moll als V. Unter all diesen Tonarten ist aber *e*-moll der bisherigen Tonart *C* noch am nächsten verwandt; folglich wird das Gehör die Harmonie 𝔥 hier als *e*: V, als Dominantendreiklang von *e*-moll vernehmen, nicht aber sich in die noch weiter entfernten Tonarten *Fis*-dur, *H*-dur, *E*-dur, oder *dis*-moll umstimmen.

Auf gleiche Weise erkennt man in Fig. 174 Uebergänge aus *a* ins *C*, — in Fig. 181 eine Abschweifung aus *f* ins *As*, u. a. m.

Eben so, wenn in einem Satz aus *a*-moll, der Zusammenklang [cis e g b] erscheint, welcher grade so klingt wie [des e g b] oder [cis e g ais], oder [des fes g b], so nimmt ihn
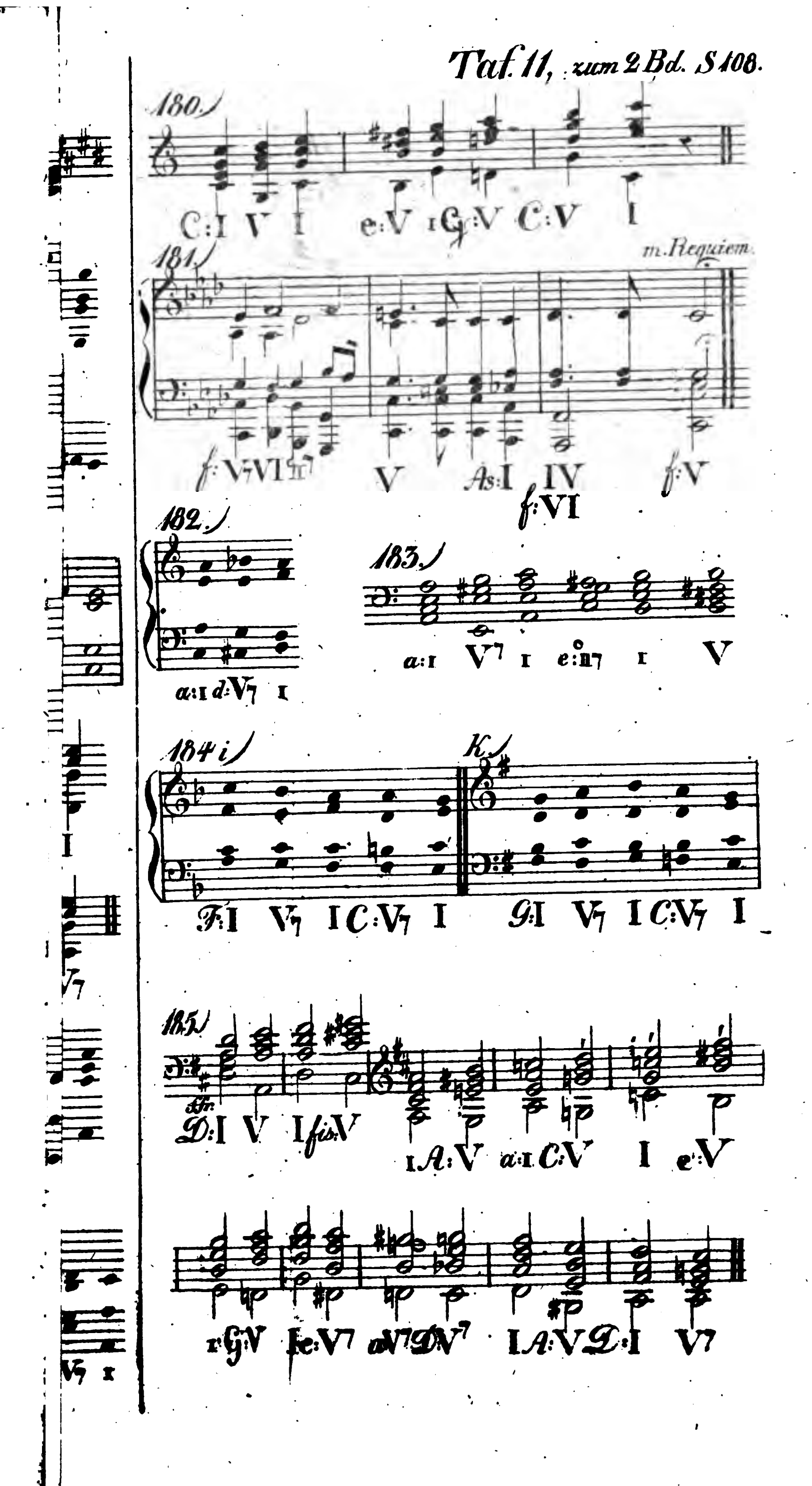
das Gehör ohne Anstand eher für den Hauptvierklang $\mathfrak{A}^7$ auf der fünften Stufe der, dem bisherigen *a*-moll nächstverwandten Tonart *d*-moll, (für *d*: V^7), als für $\mathfrak{C}^7$, oder $\mathfrak{Fis}^7$, oder $\mathfrak{Es}^7$, in welchen Eigenschaften man seinen Sitz in weiter entfernten Tonarten aufsuchen müsste. Fig. 182, — (1 Bd. S. 228 Fig. 120.)

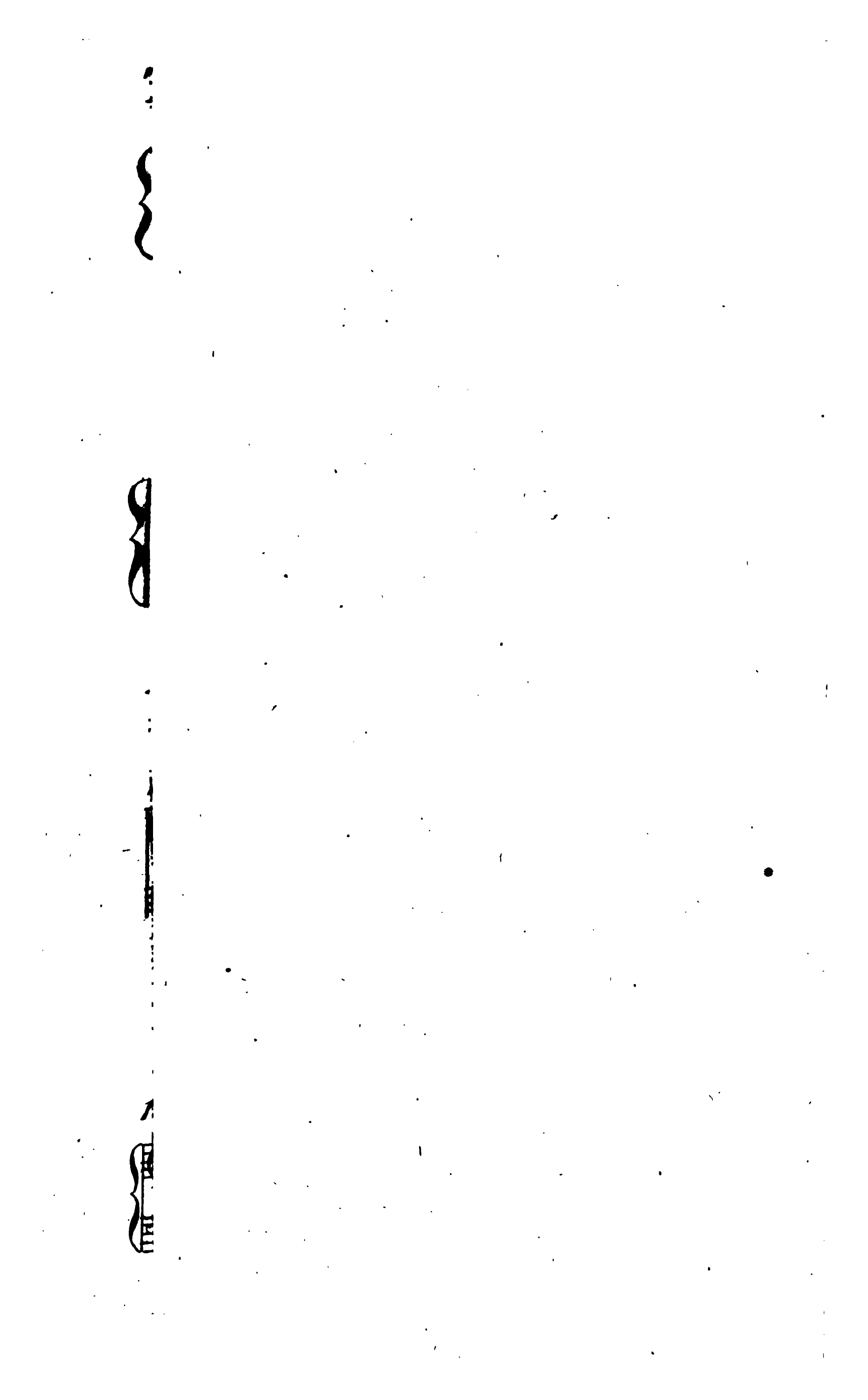
Eben so versteht das einmal ins *a*-moll gestimmte Gehör den Akkord [c e g ais], oder [c e g b], Fig. 183, doch immer lieber für [c e g ais], und somit für den Vierklang mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe der nahverwandten Tonart *e*-moll, (für *e*: $°II^7$), als für [c e g b], welcher letztere Akkord, als Hauptvierklang, als V^7, in den entfernteren Tonarten *F*-dur oder *f*-moll aufgesucht werden müsste.

Oder, wenn in einem Satze, der bisher aus *g*-moll gieng, der Akkord [g h d f oder eis] erscheint, so wird ihn das Gehör offenbar lieber für Ersteres, für $\mathfrak{G}^7$, und sohin für *C*: V^7, nehmen, als für $°\mathfrak{cis}^7$, welches $°II^7$ der viel weiter entfernten Tonart *h*-moll wäre. Vergl. Fig. 132 Noch eine weitere Bestätigung davon, jenes Beispiels nicht $°\mathfrak{cis}^7$, sondern $\mathfrak{G}^7$ ist, werden wir weiter unten finden.

Eben so erkennt in Fig. 184 *i*, *k*, das Gehör den Akkord [f h d a] für V^7 der, mit dem anfänglichen *F*-dur oder *G*-dur nächstverwandten Tonart *C*-dur, nicht aber als $°II^7$ des, mit *F* oder *G* erst im zweiten Grade verwandten *a*-moll.

Nach den bisher entwickelten Grundsätzen werden sich nun auch leicht die Ausweichungen in Fig. 185 erklären lassen.


180.)
C:I V I e:V I G:V C:V I
181.)
m. Requiem.
f:V7 VI II7 V As:I IV f:V
f:VI
182.)
a:I d:V7 I
183.)
a:I V7 I e:II7 I V
184 i)
F:I V7 I C:V7 I
K.)
G:I V7 I C:V7 I
185.)
D:I V I fis:V
I A:V a:I C:V I e:V
I G:V fe:V7 a:V7 D:V7 I A:V D:I V7



§ 195.

Es kann sich auch wohl treffen, dass ein neu auftretender Akkord an sich selbst in zwei Tonarten zu finden wäre, welche beide der bisherigen gleich nahe sind. Z. B. in Fig. 186 aus *a*-moll könnte es wohl zweifelhaft sein, ob der vierte Akkord nicht eben so gut als V^7 von *G*-dur, wie als V^7 von *g*-moll erscheine, weil *G*-dur dem *a*-moll eben so nah verwandt ist, wie *g*-moll; beide nämlich im zweiten Grade.

In solchen Fällen entscheidet dann, bei gleicher Nähe der Verwandschaft, die grössere Innigkeit derselben. Da nun die Verwandschaft von *a*-moll zu *G*-dur zwar nicht näher, aber doch inniger ist, als die zu *g*-moll, (S. 73) so nimmt das Gehör dieses $\mathfrak{D}^7$ eher für *G*: V^7, als für *g*: V^7

Eben so könnte in Fig. 187 das Gehör wohl etwas zweifelhaft sein, ob der vierte Akkord nicht ebensowohl als $°II^7$ von *a*-moll, wie als V^7 von *C*-dur erscheine, weil dem *g*-moll *a*-moll eben so nahe verwandt ist, als *C*-dur, nämlich im zweiten Grade. Da aber die Verwandschaft von *g*-moll zu *C*-dur, zwar nicht näher, aber doch inniger ist, als die zwischen *g*-moll und *a*-moll, so empfindet das Gehör den Akkord [f h d a] als Hauptvierklang von *C*-dur, als *C*: V^7, und nicht als Vierklang mit kleiner Quinte der zweiten Stufe von *a*-moll, als *a*: $°II^7$.

§ 196.

Es kann sich aber auch sogar treffen, dass die zwei verschiedenen Tonarten, in welchen die neu auftretende Harmonie wohl zu finden wäre,

nicht nur beide gleich nah, sondern auch gleich innig mit der bisherigen Tonart verwandt sind. Dies ist z. B. der Fall, wenn in einem Satz aus *C*-dur die Harmonie [e g b cis oder des] erscheint, welche sowohl Hauptvierklang von *d*-moll, als von *f*-moll, sein kann, welche Tonarten beide gleich nah und gleich innig mit *C*-dur verwandt sind, — oder die Harmonie [h d f gis oder as], welche sowohl V^7 von *a*, als von *c* sein kann.

In solchen Fällen hängt es dann grösstentheils von Umständen ab, ob das Gehör einen solchen Akkord so oder anders nehmen werde. Wir werden solche Umstände nun ebenfalls kennen lernen.

2.) Stärkere Gründe, welche die natürliche Trägheit aufheben.

§ 197.

Der von S. 105 bis hierher entwickelte Satz: dass das einmal in eine Tonart gestimmte Gehör sich nicht ohne hinreichenden Grund umstimmt, und deshalb (*a.*) jede vorkommende, in der bisherigen Tonart vorfindliche Tonverbindung, gern als derselben angehörig ansieht, (*b.*) jede an sich leiterfremde Harmonie aber, der mit der bisherigen Tonart verwandtesten zuschreibt, gilt, als bloser Ausfluss der Trägheit des Gehöres, natürlich auch nur so lang, als nicht stärkere Gründe dasselbe zu einer andern Erklärungsart bestimmen.

In der That aber bestimmen zuweilen eigene Umstände das Gehör dazu,

aa) eine Tonverbindung, welche an und für sich selber wohl in der bisherigen Tonart vorfindlich wäre, doch als einer anderen angehörig, oder auch

bb) eine, an sich selbst zwar leiterfremde, aber doch in einer nah verwandten Tonart stattfindliche Tonverbindung, dennoch als ein Glied einer weiter entfernten zu betrachten.

Diese besondern Umstände sind Folgende:

---

a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Tonverbindung.

§ 198.

Zuweilen träget eine Tonverbindung ein Merkmal und Abzeichen an sich, welches andeutet, dass sie derjenigen Tonart nicht angehöre, welcher sie sonst, dem blosen Gesetze der Trägheit nach, zuzuschreiben wäre.

Wir wissen nämlich, dass gewisse Umgestaltungen nur gewissen Harmonieen gewisser Tonstufen zukommen.

Wenn daher

aa) eine Harmonie auftritt, welche zwar an sich selbst in der bisherigen Tonleiter wohl vorfindlich ist, die aber eine Umstaltung der Art an sich trägt, die sie nur als Glied einer andern Tonart an sich tragen kann, so kann alsdann das Gehör den, solchergestalt als einer andern Tonart angehörig charakterisirten Zusammen-

klang freilich nicht mehr als der bisherigen eigen betrachten, und empfindet also eine Ausweichung. — Und wenn

bb) eine Harmonie erscheint, welche an sich selber zwar in der bisherigen Tonart nicht, aber doch in einer nahe verwandten vorfindlich ist, welche aber eine Umgestaltung der Art an sich trägt, welche sie nur als Glied einer weiter entfernten an sich tragen kann: so muss das Gehör diese, wenn gleich in einer näher verwandten Tonart vorfindliche Harmonie, doch als Glied einer weiter entfernten ansehen.

Wir wollen dies alles durch Beispiele erläutern.

§ 199.

*I.) Wir wissen, dass die Hinzufügung einer grossen None nur bei der Dominantharmonie einer harten Tonart statt findet, dass also ein Hauptvierklang mit grosser None nur V^7 einer Durtonart sein kann. (S. 34 N°. 12.)

aa.) Wenn daher z. B. in einem Satze, der bisher aus *c*-moll gieng, die $\mathfrak{G}^7$-Harmonie mit grosser None auftritt, so kann das Gehör, obgleich die $\mathfrak{G}^7$-Harmonie an sich selbst allerdings in der bisherigen Tonart *c*-moll zu finden wäre, doch dies also charakterisirte $\mathfrak{G}^7$ nicht mehr als derselben angehörig betrachten, weil es in *c*-moll kein $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None giebt. Zergliedern wir das Beispiel Fig. 188. Es fängt in *c*-moll an, und die drei ersten Takte bewegen sich auch unverrückt innerhalb der Sphäre dieser Tonart. Nicht aber auch der vierte:

Der Zusammenklang [f h d ā] oder 

ist nämlich entweder . . . . $\mathfrak{G}^7$,
die $\mathfrak{G}^7$-Harmonie aber an sich selbst
entweder . . . . *c*: V⁷,
oder . . . . *C*: V⁷,
oder der besagte Zusammenklang ist . . $°\mathfrak{h}^7$;
und in dieser Eigenschaft entweder *a*: °II⁷,
oder . . . . *C*: °VII⁷;

Als was wird er nun dem Gehör erscheinen? — Fürs erste einmal nicht als *c*: V⁷, denn ein $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None giebt es in *c*-moll nicht. (S. 35 Nr. 9). — Es bleibt also noch die Wahl, ihn entweder als *C*: V⁷, oder als *a*: °II⁷, oder als *C*: °VII⁷ aufzunehmen. Diese Wahl kann aber nicht schwer werden; denn da dem bisherigen *c*-Moll, die Tonart *C*-dur weit näher liegt als *a*-Moll, so wird man den Akkord schon eher für °VII⁷, oder V⁷ von *C*-dur nehmen, als für °II⁷ von *a*-moll (S. 107), und folglich ist der Schritt vom dritten zum vierten Akkorde schon einmal offenbar eine Ausweichung von *c* nach *C*. Insbesondre wird der befragliche Akkord [f h d a] dem Gehör eher als *C*: V⁷, denn als *C*: °VII⁷ erscheinen, aus dem doppelten Grunde, weil der Hauptvierklang, als eine der wesentlichsten Harmonieen der Tonart, schon an sich selbst dem Gehöre geläufiger ist, als der seltnere Nebenvierklang °VII⁷, und insbesondre ein Hauptvierklang in erster Verwechslung mit ausgassenem Grundton und beigefügter grosser None weit geläufiger

als die Harmonie $°vii^7$, zumal in zweiter Verwechslung.

bb) Oder, wenn in einem Satze der bisher aus *c*-moll gieng, z. B. der Hauptvierklang $\mathfrak{C}^7$ erscheint, welcher zwar schon an sich selber in *c*-moll nicht, wohl aber in der nächstverwandten Tonart *f*-moll zu finden ist, so würde das Auftreten dieser Harmonie zwar eine Ausweichung, aber, dem Princip der Trägheit zufolge, nur in das mit *c*-moll nächstverwandte *f*-moll, andeuten: wenn aber das $\mathfrak{C}^7$ eine grosse None an sich trägt, so kann diese Harmoniefolge nicht mehr als eine Ausweichung blos ins *f*-moll, sondern muss als eine in das entferntere *F*-dur angesehen werden. Fig. 188 *k* oder *l*.

§ 200.

*II.) Nicht eben so bestimmt, wie eine grosse None auf die harte Tonart hindeutet, kündet die kleine None die Molltonart an; indem auch die Dominantharmonie harter Tonart nicht selten mit kleiner None vorkommt, z. B. in Fig. 189.

Unser Gehör ist bereits so sehr gewöhnt, die kleine None auch in Dur zu vernehmen, dass es dieselbe, obgleich zunächst der weichen Tonleiter eigen, doch nicht mehr als entscheidendes Merkmal derselben erkennt. (Wir werden hierauf noch mehrmal zurückkommen.) Vergl. auch Fig. 113, S. 228 d. 1. Bandes.

§ 201.

Insbesondere kommt in Fällen der Art wie Fig. 190 *i*, wo aus *C*-dur eine vorübergehende Ausweichung in die harte Tonart der Dominan-

te, ins *G*-dur, mittels des Hauptvierklangs 𝔇⁷, als Dominantharmonie von *G*-dur, geschieht, dieser Hauptvierklang sehr häufig mit kleiner None vor, wie bei *k* und *l*. Das Gehör vernimmt hier den Zusammenklang [c̄ fis ā ēs], oder [as ēs c̄ fis]; der kleinen None ungeachtet, als Dominantharmonie von *G*-dur, und nicht von *g*-moll, wie man dies bei *kk*, *ll*, deutlich genug empfindet. Wir werden die Ursache hiervon weiter unten noch näher betrachten.

Man kann sich bei dieser Gelegenheit merken, dass, wenn aus einer harten, oder weichen Tonart, in die Tonart ihrer Dominante, durch den Dominantakkord dieser letzteren, ausgewichen wird, dieser Akkord, als Dominantakkord der Tonart der Dominante, Wechseldominantakkord genannt zu werden pflegt.

Diesem Sprachgebrauche zufolge kann also das im Eingange dieses § Gesagte auch kurz also ausgedrückt werden: der Wechseldominantakkord erscheint, auch in harter Tonart, sehr häufig mit kleiner None.

§ 202.

*III.) Wir wissen, dass die willkürliche Erhöhung der Terz nur dem Vierklang mit kleiner Quinte der zweiten Mollstufe eigen ist; wenn daher das Gehör einen Zusammenklang als Vierklang mit kleiner Quinte und willkürlich erhöhter Terz vernimmt, so vernimmt es ihn eben darum auch bestimmt als °ɪɪ⁷, und nicht als °ᴠɪɪ⁷. Folgende Beispiele werden dies erläutern.

**aa.*) Wenn in einem Satze, der z. B. aus *C*-dur geht, Fig. 192 *i*, *k*, der Zusammenklang [F a c dis] oder [F a c es] erscheint, welcher an sich sowohl der Hauptvierklang 𝔉⁷, als auch

(nach § 89) $^\circ\mathfrak{h}^7$ mit Terzerhöhung, und (nach § 94) $\mathfrak{H}^7$ mit erniederter Quinte sein kann, und daher, wie nebenstehende Ansicht zeigt, an sich in verschiedenen Tonarten zu finden wäre, so müsst ihn das Gehör, dem Grundsatze der Trägheit zufolge, als $^\circ\mathfrak{h}^7$, und zwar als $^\circ\mathrm{vii}^7$ der bisherigen Tonart *C*, vernehmen: allein weil dies $^\circ\mathfrak{h}^7$ eine erhöhte Terz an sich trägt, so empfindet das Gehör es keineswegs also, sondern vielmehr für $^\circ\mathrm{ii}^7$ der nächstverwandten Tonart *a*-moll.

$\mathfrak{F}^7$
B : V^7
b : V^7

$\mathfrak{H}^7$
E : V^7
e : V^7
$^\circ\mathfrak{h}^7$
a : $^\circ\mathrm{ii}^7$
C : $^\circ\mathrm{vii}^7$

(Dass es den vierten Akkord der besagten Fig. 192 in der That als nicht mehr der Tonart *C* angehörig betrachtet, erhellt auch schon daraus, dass es ihm ganz befremdend vorkommen würde, auf solchen Akkord, statt einer, der neuen Tonart *a*-moll angehörigen Harmonie, eine solche folgen zu hören, welche es wieder der Tonart *C*-dur zuschreiben müsste, wie z. B. bei *l* oder *m*; woraus man also deutlich ersieht, dass, wie wir schon S. 35 N°. 7 erwähnten, die willkürliche Erhöhung der Terz eine nur der Harmonie der zweiten Mollstufe eigenthümliche Umgestaltung ist.)

**bb*.) Oder: wenn in einem Satz aus *C*-dur der leiterfremde Zusammenklang [C e g ais] als $^\circ\mathfrak{fis}^7$ mit erhöhter Terz erscheint, Fig. 193, so kann sich ihn das Gehör, obgleich die Harmonie



°fis
e : °II^7
G : °VII^7

°fis^7 an sich auch wohl in dem mit *C* nächstverwandten *G*-dur vorfindlich ist, doch nicht als dieser nächstverwandten Tonart angehörig denken, und solche Harmoniefolge also nicht mehr als eine Ausweichung blos in's *G*-dur ansehen, sondern es empfindet das °fis^7 als °II^7 von *e*, und nimmt daher diese Modulation für eine Ausweichung nicht ins nächstverwandte *G*-dur, sondern nothwendig ins entferntere *e*-moll.

§. 203.

*IV.) Wir haben schon mehrmal vorläufig erwähnt, dass zuweilen auch ein, so oder anders durchgehender Ton den Sitz einer Harmonie, oder die Angehörigkeit derselben zu dieser oder jener Tonart, bezeichnen könne; da dies jedoch erst in der Lehre von den Durchgängen erklärt werden kann, so darf es hier nur erst vorläufig angeführt werden. Als Beispiel mag einsweilen Fig. 194 dienen, wo, im zweiten Takte, das durchgehende fis den C-Akkord fühlbar genug als Leitakkord, nämlich als IV von *G*-dur charakterisirt.

---

b.) Gewohnheiten des Gehöres.

§. 204.

Wir haben von S. 111 bis hierher gesehen, in wiefern zuweilen gewisse Umgestaltungen, welche nur gewissen Harmonieen eigen sind, das Gehör bestimmen können, einen Akkord für etwas ganz anderes anzusehen, als es sonst, dem blosen

Prinzip der Trägheit nach, gethan haben würde. — Eben diese Wirkung haben auch gewisse Gewohnheiten und Reminiszenzen des Gehörs.

Nämlich eben weil das Gehör sich Alles auf die einfachste und natürlichste Art zu erklären geneigt ist, legt es sich auch jede Harmoniefolge gerne für das aus, was am gewöhnlichsten vorzukommen pflegt, ihm daher am geläufigsten ist. Ja, es lässt sich zuweilen schon dadurch, dass es eine Harmonie mit einer gewissen, ihm schon bekannten Miene auftreten hört, dazu bestimmen, diese Harmonie als der und der Stufe dieser oder jener, vielleicht ganz entfernten Tonart angehörend, anzunehmen.

Es ist unmöglich, alle Fälle aufzuzählen, in welchen solche Gewohnheit wirksam wird, um dieser oder jener auftretenden Harmonie diese oder jene gewohnte Bedeutung beizulegen; doch wollen wir einige der merkwürdigsten anführen.

---

*I.) Neuer Anfang.

§ 205.

Wir haben auf S. 104 bemerkt, dass das Gehör sehr geneigt ist, jeden harten, oder weichen Dreiklang, mit welchem ein musikalischer Satz anfängt, für einen tonischen zu nehmen.

aa.) Wenn daher in einem Tonstücke, welches bisher z. B. aus *C*-dur gieng, ein neuer Satz, oder Periode, mit einem harten, oder weichen Dreiklang anfängt, welcher gleichwohl an und für sich selbst auch in der bisherigen Tonart zu

finden wäre, z. B. mit dem weichen *a*-Dreiklange, wie in Fig. 195, so nimmt das Gehör dieses sich auf solche Art präsentirende *a* nicht sowohl für die Harmonie der sechsten Stufe der bisherigen Tonart *C*-dur, als vielmehr für I von *a*-moll, nämlich als Anfang einer neuen, aus *a*-moll gehenden Phrase, also als Leitakkord.

bb.) Oder wenn in einem Stück aus *C*-dur, ein neuer Satz mit einem harten, oder weichen Dreiklang anhebt, welcher zwar in der bisherigen Tonart nicht, aber doch in einer nah verwandten, zu finden ist, z. B. mit der Harmonie 𝔄𝔰, welche sich in *c*-moll finden liesse, Fig. 196*i*, so nimmt das Gehör dies sich also ankündende 𝔄𝔰 hier doch eher für I der entfernten Tonart 𝔄𝔰, als für VI von *c*. — Eben so folgt in Fig. 197*i*, nach einem Ruhepunkt auf der Harmonie 𝔈 als V von *f*-moll, die Harmonie *a*, und diese erscheint hier als neues I, als tonische Harmonie der neuen Tonart *a*-moll, ungeachtet der weiche *a*-Dreiklang auch schon in dem mit *f*-moll nächstverwandten *F*-dur zu finden wäre, so wie auch in *C*-dur, welches ebenfalls mit *f*-moll näher verwandt ist als *a*-moll.

---

*II.) Lage einer auftretenden Harmonie.

§ 206.

Gewisse Harmonieen pflegen in gewissen Gestalten sehr häufig, in anderen aber nur sehr selten vorzukommen. Daher ist es natürlich, dass das Gehör

**A.*) eine, unter bekannter Gestalt erscheinen-

de Harmonie desto leichter für diese erkennt, und dass es umgekehrt

*B.) eine Harmonie nicht unter einer Gestalt vermuthet, welche ihr sonst nicht eigen zu sein pflegt.

Dies wird durch folgende Beispiele deutlicher.

§ 207.

*A.) Besonders bekannte Lagen.

Ich sagte erstens: gewisse Harmonieen kommen unter gewissen Gestalten, in gewissen eignen Beziehungen und Bedeutungen, besonders häufig vor, und unser Gehör ist deshalb geneigt, sobald es eine Harmonie in einer solchen Gestalt auftreten hört, ihr auch die gewohnte Bedeutung beizulegen.

*1.) Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art ist die Quartsextenlage (zweite Verwechslung) eines harten, oder weichen Dreiklanges.

Es kommt nämlich gar häufig die tonische Harmonie (I oder ɪ) in zweiter Verwechslung, (in Quartsextenlage,) zumal auf schweren Zeiten, vor, nämlich auf solche und ähnliche Arten wie in Fig. 198 *i* - *m* u. dgl. Unser Gehör ist dadurch so gewöhnt, eine tonische Harmonie auf solche Art auftreten zu hören, dass es dadurch geneigt geworden ist, jeden also auftretenden, harten, oder weichen Dreiklang, für ein so auftretendes I oder ɪ zu nehmen.

Daher kommt es, dass,

*aa.) wenn in einem Tonstücke, welches bisher z. B. aus *C*-dur gieng, der weiche *a*-Dreiklang in der eben beschriebenen Gestalt vorkommt, wie

in Fig. 199*i*, *k*, das Gehör geneigt ist, diese Harmonie, obgleich sie an sich auch in der bisherigen Tonart *C*-dur zu finden wäre, doch eher für ein neues I anzusehen, und mithin in dieser Harmoniefolge, beim Erscheinen der Harmonie *a*, sogleich eine Ausweichung ins *a*-moll zu empfinden, oder wenigstens zu ahnen.

Von ähnlicher Art sind Fig. 200*i* u. flgg., wo überall ein, wenn gleich auch in der bisherigen Tonart vorfindlicher Akkord, doch, vermög seiner Lage, als Leitakkord erscheint.

**bb.*) Oder, wenn in einem Satze z. B. aus *C*-dur, der weiche h-Dreiklang mit eben solcher Miene erscheint, Fig. 201*i*, *k*, so wird das Gehör diese sich also präsentirende Harmonie, obgleich sie an und für sich schon in dem, mit *C* nah verwandten *G*, als III zu finden wäre, doch nicht für *G*:III, sondern weit eher für eine neue tonische Harmonie, für I der weit entfernteren Tonart *h*-moll, ansehen.

Von ähnlicher Art sind Fig. 201*l* u. flgg.

*2.) So wie die Sextquartenlage eines Dreiklangs für das Gehör eine, durch die Gewohnheit schon gleichsam bestimmte Bedeutung hat, eben so giebt es noch mehre andere ihm wohlbekannte Lagen und Gestalten, welche jedoch sämmtlich hier aufzuzählen, zu weitläufig wäre. Wir werden sie in der Folge noch kennen lernen.

Um nur noch Ein Beispiel anzuführen, wollen wir die ebenfalls sehr gebräuchliche Formel Fig. 202*i*, *k* ausheben. Wir sind an Phrasen dieser Art

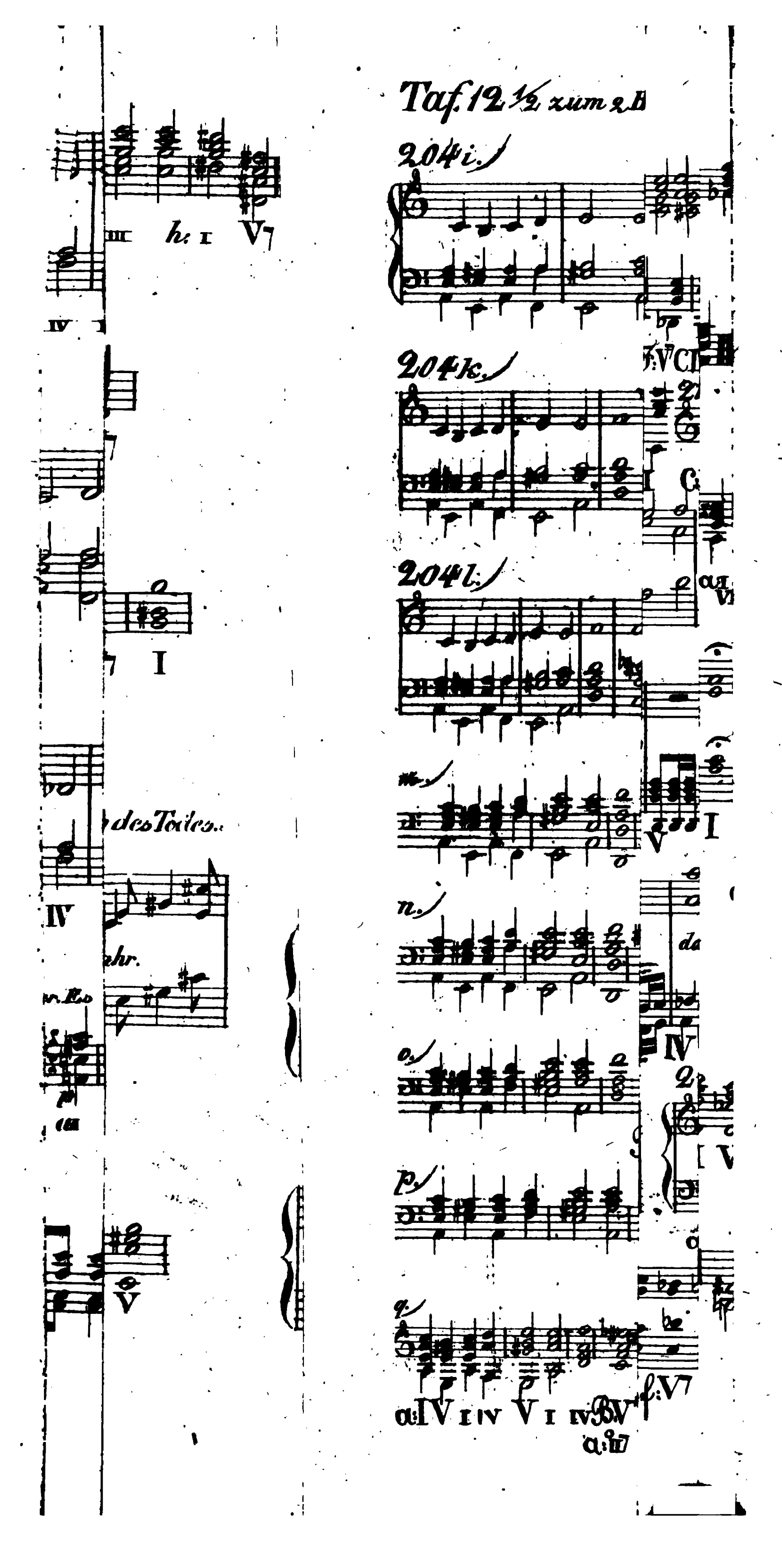
schon so sehr gewöhnt, dass wir, wenn wir einen harten, oder weichen Dreiklang, in erster Verwechslung auf solche, oder ähnliche Weise auftreten hören, nicht abgeneigt sind, ihn für tonisch zu nehmen; und wenn daher in Fig. 203 der weiche $\mathfrak{h}$-Dreiklang in solcher Gestalt erscheint, so ist das Gehör sehr willig, sich dabei sogleich ins *h*-moll umzustimmen, ungeachtet der weiche $\mathfrak{h}$-Dreiklang wohl in anderen, mit *C*-dur weit näher verwandten Tonarten zu finden wäre: nämlich als *A*: II, und als *G*: III.
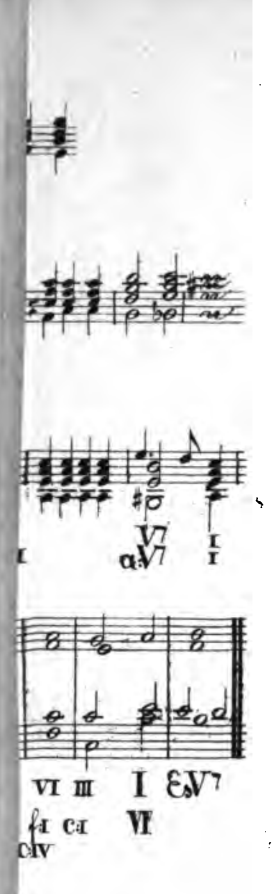
Uebrigens ist diese Lage immerhin nicht so sehr entscheidend, wie die Quartsextenlage, und selbst in dem so eben angeführten Beispiele würde die Gewohnheit allein vielleicht nicht hinreichen, den Schritt vom zweiten zum dritten Takt als Ausweichung ins *h*-moll zu charakterisiren, wenn nicht zugleich auch noch andere begünstigende Umstände mitwirkten, welche wir ebenfalls noch werden kennen lernen, und welche zum Theil auch darauf beruhen, dass das Gehör schon vor dem Erscheinen der Harmonie $\mathfrak{h}$ gewissermasen zweifelhaft ist, ob es sich auch wirklich noch recht eigentlich in *C*-dur befinde; nämlich darum, weil der $\mathfrak{e}$-Akkord, in *C*-dur, als III, eine nicht sehr gewöhnliche Harmonie wäre. (S. 33 N°. 9.) Auch darauf kommen wir späterhin näher zurück.
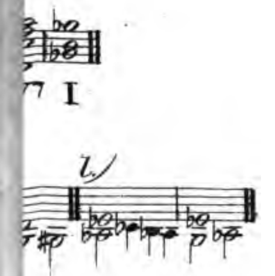
§ 208.

B.) Ungewöhnliche Lagen.

Ich sagte (§ 206) zweitens: gewissen Harmonieen sind gewisse Gestalten und Lagen gar nicht natürlich, und daher ist das Gehör auch gar nicht geneigt, sie unter solchen ungewöhnlichen und unnatürlichen Gestalten zu suchen. Denn so wie es sich zum Gewohnten und


Taf. 12½ zum 2 B
204 i.)
204 k.)
204 l.)
m.)
n.)
o.)
p.)
q.)
h: I V7
des Todes.
a:IV I IV V I IV B:V
f: V7
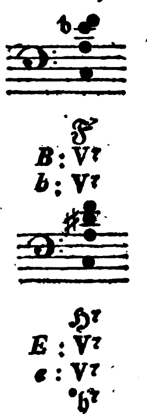

V7
a:V7
I
I
VI III
I
VI
C:IV


I

Natürlichen neigt, so neigt es sich vom Unnatürlichen und Ungewohnten ab.

Wenn ihm daher ein Zusammenklang vorkommt, der an sich wohl auf mehrlei Art zu verstehen wäre, welcher aber, auf die eine Weise verstanden, in einer Gestalt erscheinen würde, welche ihm sonst gar nicht eigen zu sein pflegt, so wird es solchen Akkord nicht auf diese, sondern lieber auf eine andere Art verstehen.

aa.) Wenn daher in einem, z. B. aus *a*-moll gehenden Satze, Fig. 204 *i*, der Zusammenklang [c a es f] oder [c a dis f] erscheint, dessen verschiedene mögliche Deutungen hierneben zu ersehen sind, so sollte man, dem Satze der Trägheit zufolge, wohl meinen, das Gehör werde solchen Zusammenklang eher in der letzteren Bedeutung, nämlich als °II⁷ der bisherigen Tonart *a*-moll empfinden.



Allein man schlage die besagte Akkordenreihe an, und man wird nicht läugnen können, dass der vierte Takt hier weit natürlicher als F⁷, denn als °h⁷, erscheint. (Noch bestimmtér, wenn man Fig. 204 *k* und *l* gegeneinander vergleicht. Bei *k* wird die Modulation in *B*-dur fortgesetzt, bei *l* aber in *a*-moll. Dort erscheint, nachdem einmal F⁷ vernommen worden, das B im fünften Takt als ganz natürliche Fortsetzung der, schon

im vierten Takte mit $\mathfrak{E}^7$ neu aufgetretenen Tonart *B*-dur; bei *l* aber ist das Auftreten der $\mathfrak{a}$-Harmonie weit befremdender; man empfindet dabei eine neue Rückung, welches doch nicht sein könnte, hätte die Modulation sich beim vierten Takte nicht schon aus *a*-moll heraus gewendet gehabt.)

Worin kann nun aber die Ursache liegen, dass der besagte Akkord hier nicht als $^\circ\mathfrak{h}^7$, sondern als $\mathfrak{F}^7$ erschien? — Sie liegt darin. Als $^\circ\mathfrak{h}^7$ genommen, würde er die zweifache Sonderbarkeit an sich haben, dass Erstens die erhöhte Terz *dis* tiefer läge als die eigentliche Quinte *f*; eine Gestalt, welche diesem Akkorde sonst nicht eigen zu sein pflegt. (1. Bd. S. 231.) Zweitens aber würde er in vierter Verwechslung erscheinen, welches ebenfalls ungewöhnlich wäre. (S. 232 unten.) Als $^\circ\mathfrak{h}^7$ betrachtet wär es also wirklich ein sonderbares $^\circ\mathfrak{h}^7$; als $\mathfrak{F}^7$ hingegen ein ganz gewöhnlicher Hauptvierklang in zweiter Verwechslung. Kein Wunder also, dass das Gehör, welches sich alles auf die natürlichste Art erklärt, den besagten Akkord nicht für ein ungewöhnlich beschaffenes $^\circ\mathfrak{h}^7$, sondern lieber für ein ganz natürliches $\mathfrak{F}^7$ versteht.

Will man sich noch mehr überzeugen, dass die Ursache des vorstehend Bemerkten nur in der Lage des Akkordes liege, so darf man demselben nur eine andere geben, wie bei *m* und *n*. Hier wird man den Akkord des vierten Taktes weit bestimmter für $^\circ\mathfrak{h}^7$, als für $\mathfrak{F}^7$ vernehmen, und das bei *m* im fünften Takt auftretende $\mathfrak{a}$ befremdet das Gehör hier ganz und gar nicht mehr, wie es bei *k* gethan; vielmehr empfin-

det man bei *n* erst beim Auftreten des 𝔅 im fünften Takt einen neuen Uebergang, und findet sich gleichsam befremdet, statt des 𝔞, welches man erwartet hatte, vielmehr 𝔅 zu vernehmen.

bb.) Eben so in Fig. 205 *i*, welches bis zum vierten Akkord aus *a*-moll geht, kann der vierte Takt an und für sich auf zweierlei Art verstanden werden: nämlich als [G b ē c̄], und als [G ais ē c̄]. In der ersten Bedeutung, als [G b ē c̄], wär er $\mathfrak{C}^7$, und in dieser Eigenschaft in der mit *a*-moll nur im zweiten Grade verwandten Tonart *F*-dur, als Hauptvierklang, (als *F*: V^7) zu finden: — Als [G ais ē c̄] aber wär er in dem mit *a*-moll nächst verwandten *e*-moll, als °fis^7 mit willkürlich erhöhter Terz, zu Hause, als *e*:°II^7. — Hiernach sollte man wohl denken, das Gehör werde besagten Akkord eher für [G ais ē c̄], also für *e*:°II^7, nehmen, als für [G b ē c̄].

Allein auch hier ist das Gehör geneigt, besagten Zusammenklang keineswegs für [G b e c̄], als V^7 der entferntern Tonart *F*-dur zu nehmen, sondern vielmehr für den, im näheren *e*-moll inheimischen Akkord [G ais ē c̄], wie aus Vergleichung von *k* gegen *l* erhellt. Bei *m* und *n* hingegen, wo der besagte Akkord in der veränderten Lage [c g ē āis oder b̄] erscheint, nimmt ihn das Gehör weit lieber für °fis^7, als für das entfertere $\mathfrak{C}^7$.

Eben so erscheint in Fig. 206 der Akkord [As f b d̄] oder [Gis f b d̄] nicht als *d*: °II^7 mit erhöhter Terz, sondern als *Es*: V^7.

Eben so war in Fig. 132 die Lage des Akkordes [f d̄ ḡ h̄] oder [eis d̄ ḡ f̄] noch ein

Grund mehr für das Gehör, ihn nicht für °cis^7 als *h*: °n^7, sondern für 𝔊^7 als *c*: V^7 zu halten; (und nach all diesem wird wohl nun Niemand mehr zweifeln, dass der in jenem Beispiel als eis geschriebene Ton eigentlich vielmehr f sei; grade eben so gewiss, wie in Fig. 206 das As im vierten Takte nicht Gis, sondern wirklich As ist.)

---

*III.) Gewohnte Modulation.

§ 209.

Aus eben dem Gesichtspunkte betrachtet, ist es auch natürlich, dass das Gehör sich an manche, besonders häufig gebräuchlichen Arten von Modulation gewissermasen gewöhnt, und dadurch sehr geneigt wird, eine Harmonieenfolge in dem gewohnten Sinne zu verstehen.

Als Beispiel mag die in Fig. 191 ersichtliche Ausweichung mittels der Wechseldominantharmonie dienen. So wie nämlich in Sätzen sowohl in Dur, als auch in Moll, der h a r t e Dominantendreiklang äusserst häufig vorkommt, so sind auch Ausweichungen, aus Moll in die h a r t e Tonart der Dominante, z. B. aus *a*-moll ins *E*-dur, oder aus *c*-moll ins *G*-dur, überall sehr gewöhnlich, und daher dem Gehöre schon sehr geläufig. Wenn daher z. B. in einem Satz aus *c*-moll, die 𝔇- oder 𝔇^7-Harmonie erscheint, Fig. 191 *i*, welche, dem Prinzip der Trägheit nach, als Dominantharmonie der nächstverwandten Tonart *g*-moll, nicht aber von *G*-dur, erscheinen müsste, so vernimmt das Gehör sie doch meist eher für die von *G*-dur, nämlich für die gemeinübliche und darum gewohnte Aus-

weichung in die harte Tonart der Dominante mittels der Wechseldominantharmonie, und erwartet daher, nach dem 𝔇 oder 𝔇⁷-Akkorde, nicht sowohl den weichen, als vielmehr einen harten 𝔊-Dreiklang, welcher ihm, wie die Vergleichung von *i* mit *ii* zeigt, weit natürlicher erscheint, als der weiche; Beweis genug, dass das Gehör, nach 𝔇⁷, nicht 𝔤, sondern 𝔊 erwartete, oder mit andern Worten, dass es das 𝔇⁷ nicht als V⁷ von *g*, sondern von *G*, vernommen hatte. Unser Gehör ist schon so gewohnt, auch in Sätzen aus weicher Tonart, den Wechseldominantakkord auf die harte Tonart der Dominante, z. B. wie hier, in einem Satz aus *c*-moll, die 𝔇⁷-Harmonie auf *G*-dur, und nicht auf *g*-moll, deuten zu hören, dass es, beim Erscheinen besagter Wechseldominantharmonie, schon eher jene, als diese, zu erwarten pflegt.

Auch selbst wenn die Wechseldominantharmonie eine kleine None an sich trägt, lässt sich doch auch dadurch das Gehör nicht irren, und vernimmt z. B. auch bei 191 *k* die, mit kleiner None erscheinende 𝔇⁷-Harmonie nicht als V⁷ von *g*, sondern von *G*; und aus *kk*, ist zu ersehen, dass auch hier, nach solchem 𝔇⁷, die weiche 𝔤-Harmonie dem Gehöre weit unerwarteter erscheint, als der harte 𝔊-Akkord. Vergl. § 200.

Ebendasselbe zeigt sich bei *l* und *ll*, sofern man dort den Akkord [as ēs c̄ fis] als Wechseldominantakkord 𝔇⁷ mit erniederter Quinte (§ 94) und beigefügter kleiner None ansehen will.

Und auch selbst bei 190 *k* und *l* liegt der Grund, warum das Gehör, nach den Akkorden [c̄ fis ā ēs]

und [as es c fis] nicht g, sondern 𝔊 erwartet, auch mit darin, dass die 𝔊-Harmonie Dominantharmonie der bisherigen Tonart *C*-dur, und aus dieser Tonart eine Ausweichung ins *C*-dur weit gewöhnlicher ist, als ins *c*-moll.

---

*IV.) Halbe Umstimmung.

§ 210.

Auch Folgendes ist als eine Wirkung der Gewohnheit des Gehöres zu betrachten. Wenn dasselbe aus einer Tonart, welche es bisher als Haupttonart zu erkennen gewohnt war, durch eine unvollkommene Ausweichung, nur so unvollkommen in eine neue umgestimmt ist, dass es die vorige noch fortwährend, und selbst überwiegend, also eigentlich noch als Haupttonart empfindet, so wird es jede demnächst vorkommende weitere Tonverbindung noch so verstehen und beurtheilen, wie es gethan haben würde, wenn es noch in die vorige Tonart gestimmt, und gar nicht umgestimmt wäre. Oder, mit andern Worten: das nur unvollkommen umgestimmte, und von der bisherigen Tonart noch überwiegend eingenommene Gehör ist, gleichsam aus alter Vorliebe für die, im Andenken noch nicht erloschene Tonart, sehr geneigt, der unvollkommenen Umstimmung zu Trotz, die sich ihm darbietenden Tonverbindungen mehr aus dem Gesichtspunkte der vorigen, noch nicht verdrängten Haupttonart, als aus dem der vorübergehend aufgetretenen, zu beurtheilen und aufzunehmen, und daher zuweilen so zu empfinden und zu urtheilen, als wär gar keine Ausweichung geschehen.

Wenn z. B. in Fig. 207 *i* das Gehör, aus der Haupttonart *C*-dur durch die Harmonie *d* : V⁷ vorübergehend ins *d*-moll umgestimmt, demnächst die 𝔇-Harmonie vernimmt, so müsst ihm diese, aus dem Standpunkte der unmittelbar vorhergehenden Tonart *d*-moll betrachtet, und dem Princip der Trägheit zufolge, als tonische Harmonie von *D*-dur erscheinen. Allein man höre die besagte Akkordefolge, und frage sich, ob man beim 𝔇-Akkorde die Tonart *D*-dur empfinde? — Gewiss nicht! vielmehr findet man, dass man den 𝔇-Akkord als Dominantharmonie von *G*-dur vernommen hat, also grade für das, wofür man ihn vernommen haben würde, wenn die vorübergehende Ausweichung ins *d*-moll gar nicht geschehen wäre. (Vergl. § 194.)

In Fig. 208 *i* ist beim vierten Akkord allerdings eine Ausweichung aus der Haupttonart *C*-dur ins *F*-dur geschehen, und das Gefühl dieser letzteren Tonart erregt worden. Wenn nun beim 6ten Akkorde die Harmonie $𝔇^7$ folgt, so könnte man dieses $𝔇^7$ wenigstens eben so gut für den Hauptvierklang von *g*-moll, wie von *G*-dur nehmen, weil beide dem *F*-dur gleich nah, und gleich innig verwandt sind. Weil aber das Gehör, neben dem neuen *F*-dur, die vorige Tonart *C*-dur noch vorwaltend empfindet, so beurtheilt es, beim Auftreten der $𝔇^7$-Harmonie, dieselbe weniger aus dem Gesichtspunkte von *F*-dur, als aus dem von *C*-dur, und aus diesem betrachtet, erscheint ihm die $𝔇^7$-Harmonie hier nicht als *g* : V^7, sondern, grade als wär es vor diesem Harmonieschritte noch unverrückt in *C*-dur

gestimmt gewesen, als G: V^7. Dass dem so ist, erkennt man leicht daraus, dass, wenn man nach dem $\mathfrak{D}^7$ den weichen g-Dreiklang folgen lässt, wie bei *k*, dieser dem Gehöre weit unerwarteter erscheint, als der harte 𝔊-Dreiklang. Weit natürlicher erschien, bei *i*, die harte 𝔊-Dreiklangharmonie. — Dass übrigens das Gehör **nur darum** nicht g, sondern 𝔊 erwartete, weil es, neben der neuen Tonart *F*, noch überwiegend das bisherige *C*-dur empfand, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man dieselbe Harmonieenreihe: $\mathfrak{C}^7$ - 𝔉 - $\mathfrak{D}^7$, in einem Satz anbringt wo das Gehör bestimmt in *F*-dur gestimmt ist, wie bei *l*, wo man denn, sehr fühlbar, weit eher g, als 𝔊 erwartet, d. h. die $\mathfrak{D}^7$-Harmonie, welche man im vorigen Beispiel als V^7 von *G*-dur empfunden, **hier** nun als V^7 von *g*-moll empfindet, und, wenn man, anstatt des weichen g-Dreiklanges, hier den harten setzen wollte, in diesem letzteren erst wieder eine weitere Ausweichung empfinden würde.

In Fig. 209, welche in *C*-dur anhebt, dann aber sich bei 𝔥 ins *e*-moll, und bei 𝔇 ins *G*-dur wendet, befindet sich, am Ende des 2ten Taktes die Modulation in *G*-dur. Man müsste demnach den folgenden 𝔊-Akkord für I von *G*-dur und den letzten als *G*: IV nehmen. Allein weil das Gehör die noch unvergessene ursprüngliche Tonart *C*-dur noch immer zurückerwartet, so vernimmt es das 𝔊 weit mehr für V von *C*-dur, und das folgende ℭ vollends ganz bestimmt als die vorige tonische Harmonie, und fühlt sich daher beim 8ten Akkorde wie-

der vollkommen in *C*-dur zuhause, ohne dass doch eine ausdrückliche Ausweichung aus *G*-dur ins *C*-dur zurück geschehen wäre; gleichsam als verstehe sie sich stillschweigend von selbst.

§ 211.

Man sieht aus vorstehendem Beispiele, dass das Gehör, nach unvollkommenen Ausweichungen, sich gern von selbst in die kaum verlassene Haupttonart wieder zurückstimmt. Wenn nämlich, nach einer solchen unvollkommenen Ausweichung, eine Tonverbindung auftritt, welche auch in der vorigen Tonart eben so vorkommen könnte, so ist das Gehör alsbald sehr geneigt, solche Tonverbindung als derselben wirklich angehörig aufzunehmen, und solchergestalt eine Rückeinweichung, aus der neuen Tonart in die vorige zurück, als sich von selbst verstehend anzunehmen, ohne erst durch einen entscheidenden Leitakkord ausdrücklich dazu bestimmt werden zu müssen.

Eben so wenn, in Fig. 210 *i*, *k*, oder 190, 191, aus der Haupttonart *C* oder *c*, nachdem mittels der Wechseldominantharmonie 𝔇⁷ eine flüchtige Ausweichung ins *G*-dur geschehen ist, nach solcher 𝔇⁷-Harmonie die 𝔊-Harmonie folgt, welche, der Ausweichung zufolge, jetzt neue tonische Harmonie wäre, so ist das Gehör, aus noch unerloschener Vorliebe für die vorige Tonart, doch geneigt dies 𝔊, da es doch auch in *C* oder *c* vorfindlich ist, in der That gleich wieder als *C*: V, oder *c*: V zu vernehmen. Denn da solche

vorübergehende Abschweifungen von der Haupttonart in die der Dominante fast in jedem Tonstücke sehr häufig vorzukommen pflegen, so sind wir dadurch schon so gewöhnt worden, diese weichungen blos vorübergehend auftreten, aber alsbald wieder verschwinden, und die vorige Haupttonart in ihre alten Rechte eintreten zu hören, dass wir bei solchen Ausweichungen gleichsam schon im voraus wissen, es werde damit auch wieder nicht viel auf sich haben, und gleichsam schon ahnen, es werde nur wieder so eine ephemerisch vorübergehende sein; wir sind — könnte man sagen — gegen Dergleichen schon so abgestumpft, dass wir dabei kaum mehr eine Ausweichung empfinden, uns kaum die Mühe nehmen, um eines solchergestalt momentan auftretenden leiterfremden Akkordes willen, uns in die neue Tonart, aus welcher derselbe herstammt, ordentlich umzustimmen, oder doch, so bald er ausgeklungen, uns von selbst wieder in die vorige zurück versetzen, ohne einer förmlichen Rückeinweichung zu bedürfen. (Vergl. S. 126).

Das Aehnliche findet auch bei ähnlichen Ausweichungen in die Tonart der Unterdominante statt; wie denn z. B. in Fig. 211 das Gehör, nach dem *F*: V⁷, sich gleich im folgenden Takte von selbst wieder ins *C*-dur zurückstimmt.

Eben so empfindet man im dritten Takte von Fig. 212 zwar eine augenblickliche Ausweichung aus *G*-dur ins *C*-dur, und die darauf folgenden Harmonieen 𝕮 und 𝕲 müssten demnach als *C*: I und *C*: V erscheinen: allein das Gehör, welches um des kurz vorübergehenden Hauptvierklanges

G^{7} willen die ursprüngliche Haupttonart *G*-dur noch nicht ganz vergessen hatte, denkt sich leicht von selbst in dieselbe zurück, und erkennt wenigstens den im vierten Takt erscheinenden G-Dreiklang gern wieder als tonischen an, wo nicht auch wohl schon das C am Ende des dritten Taktes als IV von *G*.

Auf ähnliche Weise strebt auch in Fig. 213 das Gehör, bald nach dem siebenten Takte, sich wieder ins ursprüngliche *Es*-dur zurückzustimmen: Doch wird hier diese Erwartung geraume Zeit hingehalten, indem noch drei Takte lang Harmonieen auftreten, welche bestimmt noch ins *As*-dur gehören, bis endlich im 12ten Takte die längst zurückerwartete Haupttonart wieder erscheint.

Eben so wird, nach einer vorübergehenden Ausweichung aus einer harten Tonart in die weiche der Unterterz, z. B. in Fig. 214, das Gehör sehr geneigt sein, die nächste beste Harmonie schon wieder als dem kaum verlassenen *C*-dur angehörig zu vernehmen, und mithin gleich den a-Akkord nicht sowohl für I von *a*-moll, als vielmehr schon wieder für VI von *C*-dur, oder wenigstens die folgende *d*-Harmonie als *C*:II.

So auch wenn, in einem Satz aus weicher Tonart, eine zur Durtonart ihrer Terz gehörige Harmonie, z. B. in *a*-moll der C-Dreiklang, auftritt, wie in Fig. 215, so erregt dies zwar vorübergehend das Gefühl von *C*-dur: so wie aber darauf der weiche d-Dreiklang erscheint, so nimmt diesen das Gehör nicht weiter für den der zweiten *C*-dur-Stufe, sondern lieber gleich wieder für den der vierten Stufe der bisherigen *a*-Molltonart.

Eben diese Leichtigkeit mit welcher hier das Gehör das vorübergehend aufgetretene *C* bald wieder vergisst, sich gleichsam unvermerkt ins *a*-moll wieder zurückstimmt, als ob gar keine Ausweichung geschehen wäre, und also die leicht vorübergehende Abschweifung ins *C*-dur kaum empfindet, so dass man sich leicht täuschen kann, man empfinde wirklich keine, — dies scheint eine der Hauptursachen zu sein, dass so manche Musiker sich täuschen und verführen liessen, solch Auftreten der C-Harmonie für gar keine Ausweichung anzusehen, und, von diesem Irrthum ausgehend, auch den Ton g als der *a*-Moll-Tonleiter eigen anzusehen. Vergl. Fig. 169 *i, k, l.* (S. S. 14 ff.)

Wir werden übrigens in der Folge auch noch finden, dass manche, ja die mehrsten halben Ausweichungen der eben erwähnten Art sich auch noch ganz anders als für Ausweichungen erklären lassen, indem die scheinbar leiterfremden Akkorde in den meisten Fällen auch als blose Schein-Akkorde betrachtet werden können, welche auf keiner eigenen Grundharmonie beruhen, — und dadurch wird die Erklärung mancher Harmonieenfolge oft sehr vereinfacht und erleichtert.

Auf ähnliche Art wird in Fig. 207 *k* das Gehör die d-Harmonie gern schon wieder auf *C*-dur beziehen, woselbst sie als II vorfindlich ist, und darum nicht abgeneigt sein, sie gleich wieder als *C*:II zu vernehmen. (Vergl. S. 129). Auch Fig. 109.

§ 212.

Eben hiermit hängt es auch zusammen, dass nach einer solchen halben Ausweichung, das Gehör lieber solche Zusammenklänge folgen hört, bei welchen er sich gleich wieder in die vorige Tonart zurückstimmen kann. Darum erschien uns im mehrerwähnten Beispiele 207 der D-Akkord bei *i* weit fremder und unerwarteter, als der d-Ak-

kord bei *k*; weil nämlich das Gehör sich bei diesem letzteren schon wieder ins ursprüngliche *C* zurück denken kann, bei der 𝔇-Harmonie aber sich wenigstens noch ins *G*-dur versetzt fühlt. Vernähme es die beiden Beispiele als wirkliche ganze Ausweichungen, ins *d*-moll, und ins *D*-dur, so könnte das Eine nicht befremdender klingen als das Andere, indem *C*-dur mit *D*-dur eben so nah, und eben so innig verwandt ist, wie mit *d*-moll; so aber erwartet man nach 𝔄⁷ eher den weichen Dreiklang 𝔡, welcher uns nicht hindert, uns dabei gleich wieder ins *C*-dur zurückzudenken, als den 𝔇-Akkord, welchen wir uns keineswegs als der vorigen Tonart *C*-dur angehörig denken können, sondern uns wenigstens als V von *G*-dur denken müssen.

Eben so erscheint in dem schon angeführten Beispiele Fig. 208 *i*, *k*, auch darum die Harmonie 𝔊 minder unerwartet, als die Harmonie 𝔤 thun würde, weil man sich das 𝔊 auch wohl schon wieder als Harmonie der Vten Stufe der kaum verlassenen Tonart *C*-dur denken kann, das 𝔤 aber uns nöthigt, uns ins *g*-moll umzustimmen.

§ 213.

Ja, noch mehr! das Gehör legt sich einen, sonst zweideutigen Akkord, am liebsten in der Bedeutung aus, in welcher er auch nur im Voraus auf einen folgenden Akkord hindeutet bei welchem es sich wieder in die Haupttonart zurückstimmen kann. Darum vernimmt man z. B. in der oft erwähnten Fig. 207 *k*, sogar schon den 𝔄⁷-Akkord lieber für *d*: V⁷, als für *D*: V⁷. Die Harmonie

d: V⁷ eutet nämdlich im Voraus auf einen folgenden weichen 𝔡-Dreiklang hin, bei welchem das Gehör sich gleich wieder ins *C*-dur zurückdenken kann, indess *D*: V auf die 𝔇-Harmonie deutet, bei welcher ein solches Zurückdenken nicht angeht: darum also vernehmen wir schon den 𝔄⁷-Akkord lieber für V⁷ von *d*, als von D. Man sieht dies letztere schon daraus, wenn man dem 𝔄⁷-Akkord ein Merkmal beifügt, welches das Gehör hindert, ihn als *d*: V⁷ zu nehmen, z. B. die grosse None, Fig. 207 *l*, in welchem Falle das 𝔄⁷ weit fremder klingt.

Eben so wird in Fig. 216 das Gehör den Akkord [e g b cis oder des] eher für *d*: V⁷, als für *f*: V⁷ aufnehmen, weil es nämlich den 𝔡-Akkord, welcher auch in der bisherigen Tonart *C*-dur zu finden ist, sich schon wieder als II des wiederkehrenden *C*-dur denken kann, den weichen 𝔣-Akkord aber höchstens als IV von *c*-moll.

V.) Wiederkehr schon gehörter Stellen.

§ 214.

So wie wir die Gewöhnung bis jetzt in ihren Wirkungen im Allgemeinen betrachtet haben, so wird sie auch insbesondere in einzeln Fällen wirksam. Mit andern Worten: was das Gehör einmal bei einer gewissen Stelle empfunden hat, wird es, beim Wiederkehren derselben, nicht nur wieder erwarten, sondern es zuweilen schon im Voraus empfinden.

Wenn man z. B. einmal gehört hat, dass in der früherwähnten Fig. 195 *i* die Modulation sich bei der Harmonie 𝔞 wirklich nach *a*-moll wendet,

und dieselbe Stelle kommt einem hernach zum zweiten, oder öfteren mal vor, — oder hört man das Tonstück, worin sie vorkommt, zum öfteren mal — so wird das Gehör, welches dadurch gewöhnt worden, den neuen Perioden in *a*-moll fortgesetzt zu hören, diesen a-Akkord nunmehr mit noch grösserer Bestimmtheit, sogleich als *a*:I vernehmen. — Man spiele aber die Stelle einigemal so, wie bei *k*, so wird das Gehör, der entgegengesetzten Gewöhnung folgend, das a nicht als *a*:I, sondern als *C*:VI verstehen.

Eben so wird man, nachdem man beim ersten Anhören des Beispiels Fig. 196 *i*, beim As-Akkord einen folgenden Perioden in *As*-dur erwartet, und diese Erwartung auch befriedigt gefunden, bei wiederholtem Anhören vollends gar nicht mehr zweifelhaft sein, sondern das As noch entschiedener sogleich als As:I vernehmen.

Aehnliches wird man bei Fig. 199 bis 201 u. a. m. finden.

Ja, sogar wird man, wenn man den Satz Fig. 205 *n* erst mehrmal angehört hat, zuletzt auch schon den Akkord des vierten Taktes sogleich für $\mathfrak{C}^7$, und nicht für °fis^7 vernehmen; und alsdann auch das darauf folgende F ganz nicht mehr befremdend finden. (Vergl. S. 125).

Eben so, wenn man sich Fig. 204 *m* ein Paarmal vorgespielt hat, und demnächst *n* spielt, so wird das Gehör, welches, durch mehrmaliges Anhören von *m*, nun recht gewöhnt worden, den Akkord des vierten Taktes als *a*:°II^7 anzunehmen, und die weiche a-Dreiklangharmonie darauf folgen zu hören, sich demnächst bei *n* doppelt befrem-

det fühlen, nun nicht mehr *a*-moll, sondern 𝔅-dur auftreten zu hören. Umgekehrt aber spiele man sich erst *m* mehremale vor, so wird man das Gehör auch wohl daran gewöhnen, so dass demnächst, wenn man wieder *n* spielt, nun das *a* auffallend erscheinen wird. (S. S. 123 u. f.)

§ 215.

Ja, die Wirksamkeit der Gewöhnung des Gehöres geht so weit, dass es nicht selten eine, der bisherigen Tonart leitereigene Harmonie, als einer andern Tonart angehörig aufnimmt, ohne dazu einen andern Grund zu haben, als, weil es schon, von früherem Anhören her, voraus weiss, dass die Modulation sich nun sogleich diese Tonart wenden werde. So wird man z. B., wenn man sich Fig. 216½ mehrmal vorgespielt hat, endlich schon im zweiten Takt anfangen, sich ins *G* umzustimmen, und das ℭ als IV von *G*-dur aufzunehmen.

Oder, um ein anderes, recht bekanntes Beispiel anzuführen: Mozarts Vogelstellerlied, welches aus *G*-dur, im siebenten Takte durch die Harmonie $\mathfrak{A}^7$ nach *D*-dur ausweicht, Fig. 217 *i*, haben wir schon so oft gehört, dass wir, wenn es uns jetzt wieder vorkommt, schon beim Annähern jener Stelle voraus wissen, und gleichsam vorausempfinden, was kommen wird. Unser innerer Gehörsinn stimmt sich daher, schon gleich beim Anfange dieses kleinen Perioden, ins *D*-dur um, und vernimmt also leicht schon die dem $\mathfrak{A}^7$ vorhergehende 𝔇-Harmonie für *D*: I; welches gewiss nicht der Fall sein würde, wären wir gewohnt die Stelle etwa z. B. so zu hören wie bei *k*. Wohl

aber würde, wenn wir die Stelle recht oft so gehört hätten, wie bei *l*, unser Gehör sich zuletzt gewöhnt haben, das 𝔇 in der ersten Hälfte des siebenten Taktes schon im Voraus als *D*:I, und das folgende 𝔊 als *D*:IV zu vernehmen, ohne dazu einen andern vollgültigen Grund zu haben, als das Vorgefühl, dass es nun schon auf *D*-dur losgehe.

Aus gleichem Grunde erscheint in Fig. 218 die Harmonie des achten Taktes dem Gehöre zwar beim ersten Anhören, dem Prinzip der Trägheit nach, sicher nicht als [B gis d f], sondern als [B as d f], und folglich als V7 der im vorigen Takte neu aufgetretenen Tonart *Es*; allein, da die Modulation unmittelbar nachher sich doch wieder in die ursprüngliche Haupttonart *d* zurückwendet, so vernehmen wir alle, die wir dies Duett schon so oft gehört, den besagten Akkord nun schon immer gleich als *d*:°II^7 mit erhöhter Terz; und dies war wohl auch der Grund, warum ihn Mozart als [B gis d f] geschrieben hat.

§ 216.

Eben in dem Umstande, dass so manche Tonverbindung beim wiederholten Anhören eine ganz andere Bedeutung gewinnt, als man ihr beim erstmaligen beilegen sollte, — eben in solcher Gewöhnung, in solchem Vertrautwerden des Gehöres mit einer, ihm zum öfterenmal vorkommenden Harmoniewendung, in diesem, aus mehrmaligem Anhören entspringenden näheren Verstehen, durch Voraussehen der Richtung, wo es mit der Modulation hinaus will, eben hierin, sag ich, liegt übrigens wohl grösstentheils der Grund, weshalb ein Tonstück, zumal ein solches worin häufig ungewöhnliche, oder sonst etwas verwickelte Mo-

dulationen vorkommen, uns beim zweiten oder mehrmaligen Anhören so viel klarer und verständlicher wird, nachdem wir vielleicht beim ersten, dem Sinne seiner Modulationen nur dunkel nachfolgen, und uns darin nicht befriedigend zurechtfinden konnten. Das Gehör weis nämlich, bei wiederholtem Anhören schon eher, wofür es so manche, ihm sonst auffallende und dunkele Harmonieenfolge zu nehmen habe, und braucht darum nicht mehr so häufig in Ungewissheit zwischen mehren Tonarten hin und her zu irren, sondern manche Tonverbindung, welche ihm beim erstmaligen Anhören auffiel, erscheint ihm beim wiederholten Hören als eine ganz andere, und dann nicht mehr befremdend, ja vertraut und willkommen.

Und umgekehrt liegt eben hierin vielleicht zum Theil der weitere Grund, warum ein Tonstück, bei noch öfterem Anhören, endlich aufhört unser Gehör zu reitzen; indem ihm seine Harmoniefolgen uns zuletzt gar zu deutlich und geläufig werden, und alles Ueberraschende verlieren.

Ja es lässt sich sagen, man vernehme, beim öfteren Anhören eines Stückes, zum Theil ganz andere Harmoniefolgen, und selbst andere Tonarten, als am erstenmal.

§ 217.

Da die, von S. 104 bis hierher, aus der Natur und den Eigenthümlichkeiten unsers Gehöres entwickelten Grundsätze, wenn gleich im Grunde einfach, doch Manchem vielleicht etwas verwickelt scheinen mögten, so entwerfen wir uns hier, um die Uebersicht zu erleichtern, folgenden aphoristischen

Ueberblick des von Seite 104 bis 140 Gesagten.

A.) Erste Stimmung des Gehöres. S. 104, § 191.
B.) Bleibende Stimmung, Umstimmung. S. 105, § 192 — 216.

1.) Prinzip der Trägheit, S. 105, § 192 — 196.
 a.) das Gehör nimmt das Leitereigne gern für leitereigen, S. 105, § 193.
 b.) das Leiterfremde aber wenigstens für das Nächstmögliche, S. 107, § 194 — 196.
2.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit überwinden, S. 110, § 197 — 218.
 a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Harmonie, S. 111, § 198 — 201.
 *I.) V7 mit grosser None, S. 112, § 199.
 *II.) V7 mit kleiner None, S. 114, § 200, 201.
 *III.) °II7 mit erhöhter Terz. S. 115, § 202.
 *IV.) Durchgehende Noten, S. 117, § 203.
 b.) Gewohnheiten des Gehörs, S. 117, § 204 — 218.
 *I.) Neuer Anfang, S. 118, § 205.
 *II.) Lage einer auftretenden Harmonie. S. 119, § 206—208.
 *A.) Besonders bekannte Lagen, S. 120, § 207.
 *1.) Quartsextenlage, S. 120.
 *2.) Andere bekannte Formeln, S. 121.
 *B.) Ungewöhnliche Lagen, S. 122, § 208.
 *III.) gewohnte Modulation. S. 126, § 209.
 *IV.) halbe Umstimmung, S. 128, § 210 — 213.
 *V.) Wiederkehr schon gehörter Stellen. S. 136, § 214—216.

C.) *Mehrdeutigkeit der Modulation.*

§ 218.

Wohl haben wir bisher gesehen, wie, an sich mehrdeutige Akkorde dadurch, dass sie im Zusammenhang eines Satzes erscheinen, eine bestimmtere Bedeutung zu gewinnen pflegen; ungefähr auf dieselbe Weise, wie in der Wortsprache ein jedes Wort, durch den Zusammenhang der Rede, einen bestimmteren Sinn erhält.

Man wird indessen bei dieser ganzen Entwickelung doch auch schon bemerkt haben, dass theils die angegebenen Merkmale nicht alle haarscharf bezeichnend sind, theils uns auch zuweilen verlassen, und die Sache unentschieden lassen mögen. Denn schon selbst der oberste Grundsatz: „das Gehör erklärt sich jede Tonverbindung gern auf die einfachste und natürlichste Art«, lässt errathen,

dass hier nicht eben mathematische Bestimmtheit zu erwarten ist; weil ja, von mehren Erklärungsarten, leicht die eine eben so natürlich und einfach sein kann, wie die andere; und dies um so mehr, da die Sache in so manchen Fällen vollends blos von Umständen abhängt, welche selbst zuweilen wirklich zweifelhaft sein können, zumal wenn mehre Umstände von verschiedener, oder gar entgegengesetzter Bedeutung, zusammentreffen, so, dass der eine Umstand, vermöge dessen das Gehör dieser oder jener auftretenden Tonverbindung die eine Bedeutung beilegen mögte, von einem anderen, entgegengesetzten aufgewogen wird, wo denn das Zünglein der Wage gleichsam unentschieden mitten inne stehen bleibt. Es kann daher nicht fehlen, dass Fälle vorkommen, wo das Gehör eine Tonverbindung, auch im Zusammenhang des Satzes, doch noch zweideutig findet, und sich dieselbe eben so natürlich auf die eine, wie auf die andere Art erklären kann, die Bedeutung solcher Harmonie also in der That unentschieden bleibt.

Diese Mehrdeutigkeit nun, welche nicht blos jede Harmonie allein betrachtet an sich trägt, sondern welche selbst im Zusammenhange des Satzes noch übrig bleibt, wollen wir eigentliche, oder wirkliche Mehrdeutigkeit der Harmonie nennen, und eine Harmonie, wenn sie solchergestalt selbst im Zusammenhange mehrdeutig bleibt: eine wirklich, oder eigentlich mehrdeutige Harmonie, zum Unterschiede von der Mehrdeutigkeit, welche jeder Harmonie einzeln betrachtet, anklebt, welche wir einzele Mehrdeutigkeit nennen können.

Wir wollen eine Reihe von Beispielen dieser Art durchgehen.

§ 219.

Wenn eine Musik ursprünglich mit einem Zusammenklang von nur zwei Tönen anfängt, z. B. mit den Tönen [e g], so kann das Gehör sich dieses eben so wohl für einen Anfang in *C*-dur, als für einen in *a*-moll erklären.

Wenn in einem Satz aus *C*-dur der Akkord [Gis oder As d f h] erscheint, z. B. Fig. 219, so kann derselbe dem Gehör in den meisten Fällen eben so gut für 𝔈⁷, als für 𝔊⁷ gelten. In jener Eigenschaft würde er eine Ausweichung in die sehr nahe liegende Tonart *a*-moll bewirken, als 𝔊⁷ hingegen entweder auf die ebenfalls nah verschwisterte Tonart *c*-moll deuten, oder aber er könnte füglich auch als der Tonart *C*-dur angehörig gelten (§ 200). Alle drei Erklärungsarten liegen dem Gehöre ziemlich gleich nahe, und in den meisten Fällen erscheinen daher Akkordefolgen dieser Art als wirklich mehrdeutig.

In Fig. 220 kann der Akkord [H f h d] eben so gut für 𝔈:⁹vii angesehen werden, als für 𝔈:V⁷ mit ausgelassenem Grundton; — und in Fig. 221 der Zusammenklang [A c a c̄] eben so gut für 𝔊:ii mit ausgelassener Quinte, als für 𝔊:V⁷ ohne Grundnote und Terz. Es ist nirgendwo ein Umstand bemerkbar, welcher das Gehör bestimmte, der einen, oder der andern Bedeutung den Vorzug zu geben. Die besagten Zusammenklänge sind und bleiben also, auch im Zusammenhange, w i r k l i c h zweifelhaft. (Wenigstens beim erst-

maligen Anhören; denn, wenn man freilich Fig. 220 erst ein paarmal etwa so gehört hat, wie bei *k*, so wird dann freilich das Gehör die erste Hälfte des zweiten Taktes nicht mehr für den verminderten Dreiklang der siebenten, noch für den Vierklang der fünften Stufe von *C*-dur, aufnehmen, sondern schon vorläufig für den verminderten Dreiklang der zweiten von *a*-moll. § 215.)

Eben so kann in Fig. 222 das Gehör die, nach den Pausen auftretende Harmonie, im Grund ebensowohl, nach § 205, für eine neue tonische aufnehmen, wie auch, nach § 193, für *C*:vi, für den kleinen Dreiklang der sechsten Stufe der bisherigen Tonart *C*-dur; oder mit andern Worten: es kann diesen Satz sowohl so verstehen, als fange mit dem a-Akkord ein neuer Periode in *a*-moll an, wie auch so, als sei die a-Harmonie noch in *C*-dur zu Hause, und erst im letzten Takte geschehe bei $\mathfrak{E}^7$ eine Ausweichung ins *a*-moll. (Freilich wird sich bei öfterem Anhören das Gehör gewöhnen, den kleinen a-Dreiklang sogleich als neue tonische Harmonie von *a*-moll zu vernehmen. § 214.)

In Fig. 223, welche im Ganzen aus *Es*-dur geht, befindet sich im dritten Takte die Modulation in *c*-moll, und die darauf folgende Harmonie 𝔄𝔰 würde also, nach dem Prinzip der Trägheit, für VI von *c* gelten; allein die Lage, in welcher dies 𝔄𝔰 erscheint, (S. 121), erregt die Vermuthung, ob es hier nicht vielleicht auch wohl als 𝔄𝔰: I auftrete? Da aber diese Sextenlage nicht so entscheidend ist wie die Quartsextenlage, und daher das Prinzip der Trägheit nicht eben so vollständig zu überwinden vermag wie diese, (S. 122,)

so bleibt das Gehör hier gleichsam unentschlossen, ob es dies As hier für *c*: VI, oder für *As*: I zu nehmen habe.

Der folgende Akkord führt endlich, selbst dem Prinzip der Trägheit zufolge, bestimmt ins *As*. (Der Ton *b* im letzten Viertel des Taktes, ist blos Durchgang.)

Im sechsten Takte neue Mehrdeutigkeiten! Der hier erscheinende kleine *f*-Dreiklang wäre

1.) nach dem Prinzip der Trägheit als kleiner Dreiklang der vi-ten Stufe von *As* zu erklären;

2.) allein als Anfang eines neuen Perioden könnte er auch für ein neues *f*: i angesehen werden;

3.) allenfalls aber auch sogar als iv der kaum verlassenen Tonart *c*-moll (§ 210), in welcher er dann mit der folgenden *c*-Harmonie den sehr gewöhnlichen Harmonieenschritt *c*: iv ✶ i bilden würde.

In der That weis das Gehör hier, wenigstens beim erstmaligen Anhören der Stelle, nicht recht, welcher von diesen, sich so ziemlich wechselseitig aufwiegenden Erklärungsarten, es den Vorzug geben soll.

Auch die beiden Harmonieen des folgenden siebenten Taktes sind wieder mehrdeutig. Nimmt man, nach obigem N.°

1.) an, der sechste Takt sei noch im *As*-dur gewesen, so kann man nun entweder

a.) auch diesen Takt noch als iii und I von *As*-dur aufnehmen, oder auch etwa, weil die Harmonie iii allemal etwas ungewöhnlich ist, (S. 33 N°. 3) sich

b.) erst hier noch ins *c*-moll denken. — Hat man aber nach dem oben, bei

2.) Gesagten, sich den sechsten Takt in *f*-moll gedacht, so wird man den siebenten, dem Gesetze der Trägheit nach, für eine Ausweichung ins *c*-moll vernehmen. — Hatte man aber den vorhergehenden sechsten Takt nach obigem N°.

3.) schon als *c*-moll empfunden, so erscheint dann der siebente nur als Fortsetzung eben dieser Tonart.

Eben so haben wir S. 123 u. f. gefunden, dass zwei Umstände vereint dazu beitragen, in Fig. 204 den Akkord [c a es oder dis f] dem Gehöre bestimmt als $\mathfrak{F}^7$ erscheinen zu machen: (weil nämlich, wenn man ihn als $^\circ\mathfrak{h}^7$ betrachten wollte, theils die erhöhte ursprüngliche Terz gegen die Grundquinte eine verminderte Terz bilden würde, theils auch diese Harmonie überhaupt in der ungewöhnlichen Lage vierter Verwechslung, erscheinen würde.) Weniger unzweideutig ist aber die Harmoniefolge, wenn man den besagten Akkord in einer Lage hören lässt, in welcher der eine jener Umstände hinwegfällt, wie bei *o*, *p*. Hier hat das Gehör eben so viel Grund, die Harmonie des vierten Taktes für $^\circ\mathfrak{h}^7$, als für $\mathfrak{F}^7$ zu halten; oder mit andern Worten: die Lage, in welcher die Harmonie $\mathfrak{h}^7$ hier erschiene, wäre zwar ungewöhnlich, aber doch nicht so sehr, dass sie das Prinzip der Trägheit entschieden überwöge, und darum bleibt die Akkordenfolge hier wirklich zweideutig; wenigstens beim erstmaligen Anhören.

§ 220.

Wenn vollends nach einem wirklich zweideutigen Akkorde wieder andere folgen, welche selbst ebenfalls mehrdeutig sind, wie in Fig. 204 *q*, so wird das Gehör freilich den so sehr verwickelten Faden der Modulation am Ende gar verlieren, und wirklich nicht mehr wissen, wo es zu Hause ist, sondern zwischen den mehren Tonarten, welchen die auftretenden verschiedenen Zusammenklänge angehören könnten, gleichsam hin und her schwanken.

§ 221.

Wenn übrigens, wie wir von S. 141 bis hierher bemerkten, manche selbst im Zusammenhang eines musikalischen Satzes vorkommende Tonverbindungen bei ihrem Auftreten mehrdeutig sind, so erhält eine solche, im Augenblick ihres Auftretens wirklich mehrdeutige Tonverbindung doch in vielen Fällen durch den Verfolg der musikalischen Phrase, und also hinterher, noch ihre bestimmtere Bedeutung, ungefähr eben so, wie in der Wortsprache sehr häufig ein an sich mehrdeutiges Wort erst durch den Verfolg des Redesinnes bestimmtere Bedeutung gewinnt, indess man im Augenblicke, wo man das Wort aussprechen hörte, über die Bedeutung in welcher es hier gemeint sein möge, noch ungewiss war. So lässt sich z. B. sagen, dass in Fig. 219 der fünfte Akkord [Gis d f h] oder [As d f h], wenn auch im Augenblicke, wo man ihn anschlagen hört, noch wirklich mehrdeutig, doch bei *i*, durch den nachfolgenden a-Akkord, gleichsam hinterher, als $\mathfrak{E}^7$ ausgelegt wird,

bei *k* aber, durch den folgenden Akkord, als 𝔊⁷. Bei *i* erkennt das Gehör erst beim sechsten Akkorde, dass es den vorhergehenden Zusammenklang für 𝔊⁷ habe verstehen müssen, — so wie es im Gegentheil bei *k*, durch den sechsten Akkord erfährt, dass der vorhergehende fünfte als 𝔊⁷ zu verstehen gewesen.

Eben so wird der, in Fig. 220 bei *i* wirklich mehrdeutige Akkord [H f h d̄], bei *k* hinterher als *a*: II bezeichnet.

Anmerkung.

Es ist doch wunderbar, dass die von S. 105 bis hie besprochene Frage, von allen Theorienschreibern, die mir jemal zu Gesichte gekommen, noch nie auch nur aufgeworfen, viel weniger zu entwickeln versucht worden! — Und doch bedarf es wohl nicht erst einer Erwähnung, wie wichtig und unerlässlich in der Theorie die Frage sein muss: „Als was erscheint dem Gehöre jede, in einer musikalischen Phrase vorkommende, an sich mehrdeutige Harmonie?“ und auf wie unsichern Füssen jede Theorie stehen muss, welche, wie alle bisherigen, hierüber keinen Bescheid giebt!

Wenn ja einmal Einer, in einem einzelnen Falle, ein Wort beiläufig fallen lässt, über die Frage, wofür eine darin vorkommende Harmonie zu halten sei, so läuft die ganze Belehrung am Ende darauf hinaus: man müsse eben a u f d i e f o l g e n d e n H a r m o n i e e n sehen. Namentlich findet man zuweilen die Regel aufgestellt: um den verminderten Dreiklang und den Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. °𝔥 oder °𝔥⁷, von dem Hauptvierklange, z. B. 𝔊⁷ mit None und ausgelassener Grundnote, zu unterscheiden, habe man nur a u f d i e f o l g e n d e H a r m o n i e z u s e h e n: Wenn nämlich die Harmonie 𝔊 oder 𝔊⁷ folge, so sei der vorhergegangene Akkord °𝔥 oder °𝔥⁷ —(°II, °II⁷? oder °VII, °VII⁷?) — gewesen, u. s. w. — Hiernach würde also in Fig. 220 *k* der Zusammenklang [H f h d̄] unzweifelhaft °𝔥⁷ sein, bei *l* aber eben so 𝔊⁷. Wir haben aber § 219 gesehen, dass ersteres nur sehr bedingt der Fall, und aus § 193, dass letzteres unwahr ist. Und wie? wenn nun einer fragte, was denn in Fig. 220 *i* der Akkord [H f h d̄] sei? — Das Gehör, indem es nur erst diesen Akkord gehört hat, kann ja doch nicht wissen, ob demnächst 𝔊, oder 𝔖, oder 𝔊⁷, oder was sonst, folgen werde; wie kann also die Frage: wofür jener Akkord bei seinem Erscheinen dem Gehöre gelten werde, aus dem nachfolgenden Akkorde beantwortet werden? — Nicht

übel passet hierauf eine humoristische Ausrufung des alten Doni: „*Or questa è una delle più strane cose del mondo,* „*e proprio come dire, che, per discernere un Lione da un* „*Cavallo, bisogni guardargli la coda; che se al povero ani-* „*male sarà stata tagliata, non si potrà connoscere di qual* „*specie sia. E se in una modulazione mancherà l'ultima nota,* „*non si potrà discernere, in qual modo è composta.*" J. B. Doni, *dell inutile osservanza dei Tuoni hodierni*, p. 237. — Wie wir gesehen, beantwortet sich die Frage vor Allem aus der Beziehung der neu auftretenden Harmonie auf die Vorhergegangenen, wobei jedoch zuweilen auch andere Umstände mit in Anschlag kommen, und unter diesen in gewisser Hinsicht auch wohl die nachfolgenden Harmonieen. — Man sieht also, dass jener Lehrsatz nichts Anderes ist, als eine, wieder halb, oder viertels-, oder zwanzigstels-wahre, im Ganzen aber missverstandene Anwendung dessen, was wir in § 219 und 221 gesagt.

Und doch ist dieser einzelne halbwahre Lehrsatz fast das Einzige, wenigstens gewiss das Erheblichste von Allem, was man über die ganze Lehre in unsern Lehrbüchern findet. —!

Ich sage dies Alles nicht, um mir ein desto grösseres Verdienst darum anzumasen, weil ich der erste bin, der diese Frage behandelte; sondern vielmehr nur als Entschuldigung meiner, wohl noch mangelhaften Entwickelung dieses, noch von keinem Anderen vorgearbeiteten Gegenstandes.

§ 223.

Ich brauche übrigens hier wohl nicht erst wieder zu bemerken, dass die Mehrdeutigkeiten der Modulation, nichts weniger als Fehler, sondern oft die Quelle ganz eigenen Reitzes, reicher harmonischer Vielseitigkeit, und, wie wir bei der Betrachtung der verschiedenen Harmoniefolgen noch näher finden werden, auch ein wirkungsvolles Mittel sind, Harmoniefolgen, die sonst grell auffallen würden, zu verschmelzen und zu lasuriren.

§ 224.

Ich habe, in den bisherigen Beispielen, die enharmonisch doppelsinnigen Noten oft, nach ihrem zweifachen Sinne, auch zweifach geschrieben, z. B. in Fig. 204 zwei Noten d̄is und ēs hart neben-

einander; eben so in Fig. 105 ais und b, u. s. w. In der Wirklichkeit pflegt man aber solche doppelsinnige Noten, selbst da, wo sie dem Gehöre wirklich doppelsinnig bleiben, doch immer nur auf Eine Art zu schreiben, und zwar gewöhnlich auf d i e Art, welche auf die folgenden Harmonieen am besten passet, wie z. B. in Fig. 216 *k*, *l*, *m*.

Ja, zuweilen schreibt man sogar eine, gar nicht eigentlich mehrdeutige Harmonie, dennoch anders, als sie dem Gehör in der That klingt, blos darum, weil solche Art sie zu schreiben, einfacher und bequemer ist, als die an sich richtigere. In Fig. 224 *i* erscheint der vierte Akkord offenbar nicht als [G e ais c̄is], sondern als [G e b cis], (§ 194,) und demnach sollte er eigentlich auch also geschrieben sein. Allein es ist hier bequemer und einfacher, statt b vielmehr ais zu schreiben, weil im folgenden Akkorde nothwendig doch ais erscheint, und man daher, hätte man im dritten Akkorde b geschrieben, eben diesen Ton im folgenden als ais schreiben müsste, welches, wenn auch schulgerechter, doch etwas verwickelt wäre. Ueberdies verursachen solche enharmonische Verwandlungen oder e n h a r m o n i s c h e R ü k k u n g e n beim Vortrage leicht Irrungen und Missgriffe, und es ist daher oft sehr zweckmässig, die bequemere und einfachere Schreibart der schulgerechteren und gelehrter aussehenden vorzuziehen.

Umgekehrt ist es in Fig. 224 *k* ganz zweckmässig, nicht nur im vierten Akkorde das b wirklich als b zu schreiben, sondern auch das ais des folgen-

den Taktes unter der Firma b fortfiguriren zu lassen, weil im sechsten Akkorde doch wieder b nothwendig ist, man also, um recht schulgerecht zu schreiben, einen und denselben Ton erst als ♭h, dann als ♯a, und darauf wieder als ♭h schreiben müsste, — welches man doch, viel klüger, sich, und dem Leser, erspart.

Eben hierher gehört auch das, was wir auf S. 139 über die Schreibart des Akkordes [B as d̄ f̄] oder [B gis d̄ f̄] in Fig. 218 gesagt.

Noch andere Gründe und Rücksichten, warum es zuweilen zweckmässig ist, manche Note anders zu schreiben, als, strenge genommen, geschehen sollte, erfährt man in der Lehre und Ausübung der Instrumentation. — Z. B. der tiefste Ton der Violine ist g, welches grade so klingt wie fisis: wenn ich nun für die Violine die Töne „gis fisis gis" Fig. 225 *i* zu schreiben hätte, so würde ich dafür vielleicht lieber „gis g gis" schreiben, wie bei *k*, wo nicht gar „as g as", wie bei *l*, weil die Note fisis den meisten Violinisten ungewohnt ist.

VI.) *Beispiele zur Uebung des bisher Vorgetragenen.*

§ 225.

Hier, am Schlusse des Vortrages von der Bestimmtheit, welche die an sich mehrdeutigen Harmonieen durch den Zusammenhang erhalten, mögte ich meinen Lesern noch einigen Stoff zu Anwendung und Uebung des bisher Vorgetragenen in die Hand geben. Ich lege zu dem Ende auf nachstehenden Blättern mehre Tonstücke vor, um, durch Zergliederung derselben, die Leser einen Blick

in ihre innere Gestaltung thun, und sie versuchen zu lassen, in wie fern sie dieselben nach den bisherigen Grundsätzen zu verstehen und zu erklären vermögen.

Freilich kann die Erklärung all dieser Beispiele, und überhaupt eines jeden Tonstückes, erst durch die Lehre von der Stimmenführung weit helleres und vollkommenes Licht erhalten, indem diese zur Erklärung, Auflösung und Zurückführung der verschiedenen Zusammenklänge auf einfache Grundharmonieen, von unschätzbarem Einfluss ist. Indessen habe ich hier solche Tonstücke gewählt, mit deren Erklärung man schon nach dem bis jetzt Vorgetragenen so ziemlich fertig werden kann. Ueberdies habe ich die darin vorkommenden Durchgangtöne überall durch Diagonalstriche ⁄ oder ∖ ausgezeichnet, so, dass man sich die also bezeichneten Noten nur, ohne weiteres, als gar nicht vorhanden, hinweg denken mag. Und so bin ich überzeugt, dass jeder, der das bisher Vorgetragene irgend aufmerksam gelesen hat, die hier gegebenen Beispiele und ihre Auflösung verstehen muss; und wem dies nicht, oder nicht recht, gelingen will, der nehme es immerhin für eine Mahnung, zu nochmaliger Durchlesung des Bisherigen.

Ueber Fig. 226.

Der erste Takt fängt mit dem Zusammenklange [c̄ ē ḡ c̄], also mit dem harten C-Dreiklang an, und prägt dadurch dem Gehöre die Empfindung der Tonart *C*-dur ein. (§ 191.) Der Akkord ist daher mit *C*:I bezeichnet. — Der C-Dreiklang befindet sich in nicht verwechselter (§ 56) und zwar enger (§ 66) Lage, und der Grundton ist darin verdoppelt. — Der Basston c̄ ist dieser Grundton selbst, und deshalb ist ein P darüber gesetzt, (§ 58.) — Das ē, die grosse Terz vom Basston, ist auch Terz der Grundharmonie, Grundterz, und deshalb mit T bezeichnet. — Der Ton ḡ ist deren grosse Quinte, daher ein Q darüber, — und der

Ton c̄, die Oktave des Basstones, ist der verdoppelte Grundton, weshalb er, gleich dem Basstone, mit P bezeichnet ist.

Im zweiten Takt erscheint eine andere Harmonie, und zwar [g h ḡ d̄], also der harte 𝔊-Dreiklang. — Dieser ist in der bisherigen Tonart *C*-dur leitereigen vorhanden, und zwar auf der Dominante oder fünften Stufe. Dem Gesetze der Trägheit zufolge ist diese Harmonie Dominantendreiklang, V, von *C*-dur, seine Töne [g h ḡ d̄], sind also mit P, T, P, Q, zu bezeichnen. Uebrigens ist auch dieser Akkord in unverwechselter, und ebenfalls ziemlich enger Lage.

Im dritten Takte kehrt der tonische 𝔈-Dreiklang zurück, welcher hier zwar ebenfalls wieder in nicht verwechselter, aber etwas zerstreuter Lage erscheint. Der Basston c ist Grundton, P, der Ton c̄ dessen Verdoppelung, also ebenfalls P, der Ton ḡ die grosse Grundquinte, Q, und ē die grosse Grundterz, T.

Im vierten Takt erscheint der Akkord [b c̄ ḡ ē], welcher sich am einfachsten für den Hauptvierklang 𝔈⁷ in dritter Verwechslung erklären lässt. — Der Basston b ist also kleine Grundseptime, und deshalb mit s bezeichnet. — Der Ton c̄, die Sekunde vom Basston, ist der Grundton, P. — Der Ton ḡ, die grosse Sexte vom Basston, ist grosse Grundquinte Q; — und der Ton ē, die grosse Quarte des Basstones, ist die grosse Grundterz, T. — Der Hauptvierklang 𝔈⁷ ist nun aber in der bisherigen Tonart *C*-dur nicht leitereigen zu finden; der Schritt vom 3ten Takte zum 4ten ist also ein ausweichender, und zwar, dem Prinzip der Trägheit nach, eine Ausweichung ins *F*-dur mittels des Vierklanges der V-ten Stufe, oder Hauptvierklanges, dieser neuen Tonart.

Ich breche hier ab, und überlasse es dem Leser, die angefangene Zergliederung selber zu vollenden. Aber ich bestehe darauf, dass es mit derselben Ausführlichkeit geschehe, wie ich es hier gethan, weil dies das einzige Mittel ist, sich daran zu gewöhnen, sich selber über jede Note klar sein, und Rechenschaft geben zu können.

So leicht es Manchem scheinen mag, so mögte doch in der Folge einmal manche Stelle vorkommen, deren Entfaltung ihm Anstrengung kosten wird, und dort wird es ihm dann gar wohl thun, sich vorher im Leichteren geübt zu haben.

Uebrigens habe ich ihn, bei Fortsetzung dieser ersten, wenn gleich noch sehr leichten Uebung, noch nicht einmal plötzlich allein gelassen, sondern begleite ihn noch ein Stück Weges, theils durch Beisetzung der grundharmonischen Bezeichnung, theils auch durch Bezeichnung der einzeln Töne, so dass das Wenige, was ihm an diesem Exempel auszufüllen übrig bleibt, durchaus keine Mühe machen kann, und nur dazu dienen soll, ihn in unserer Methode zu entziffern, zu üben, und ihn daran zu gewöhnen, sich von Allem ausführliche und bestimmte Rechenschaft zu geben.

Ueber Fig. 227.

In diesem Beispiele kommen zwar mehr Ausweichungen vor, als im vorigen; allein ich glaube nicht, dass es einem irgend aufmerksamen Leser des Bisherigen Schwierigkeit machen wird, diese Modulationen zu entziffern. Ich überlasse daher dieses Beispiel ganz seiner Selbstthätigkeit. Nur bitte ich, auch hier immer wieder mit der Genauigkeit und Ausführlichkeit zu verfahren, welche ich beim vorigen Beispiel angedeutet.

Ueber Fig. 228.

Auch dieses Beispiel kann wenig Schwierigkeit bieten: daher nur einige Fingerzeige.

Die Harmonie des 3ten Viertels im 1ten Takte, welche allein aus den Tönen [d̄ f̄] besteht, kann man grade eben so gut mit vi, als mit IV bezeichnen.

Auf dem 4ten Viertel des zweiten Taktes erscheint die Harmonie 𝔈. Sie ist, der Trägheit zufolge, als V der bisherigen Tonart *F*-dur zu

bezeichnen. Da indessen mit dem dritten Viertel gewissermasen ein Abschnitt endet, und mit der ℭ-Harmonie auf dem vierten eine neue Phrase beginnt, so kann man dies ℭ doch füglich auch als neue tonische Harmonie ansehen, und sohin mit *C*:I bezeichnen (§ 205 u. 221). Zumal bei wiederholtem Anhören wird das Gehör sie sicher gleich als I vernehmen, weil bei der folgenden Harmonie $𝔊^7$ die Wendung ins *C* sich bestimmt äussert, (§ 214).

Im 4ten Takt ist die 𝔉-Harmonie aus ähnlichem Grunde nicht als IV der unmittelbar vorher aufgetretenen Tonart *C*, sondern als, mit dem Anfang eines neuen Abschnittes wiederkehrendes *F*:I zu bezeichnen, zumal weil *F* die noch nicht ganz vergessene Haupttonart des Stückes im Ganzen ist.

Im 5ten Takte kann man die erste Hälfte des 3ten Viertels als *F*:II, und die 2te Hälfte als V^7 ansehen; — man kann aber auch entweder den Ton ē, oder auch den Ton d̄, als blos durchgehend ansehen, wo dann die Harmonie des ganzen dritten Viertels im ersten Falle, (d. h. wenn ē als nicht geltend angesehen wird,) als II, im zweiten Falle aber (wenn d̄ nichts gilt,) als V^7 erscheint.

Beim Anfange des 7ten Taktes kann das Gehör vielleicht zweifelhaft sein, ob es das ℭ nicht etwa wieder für ein neues I zu nehmen habe: der folgende Akkord belehrt es aber bald, dass die 𝔉-Harmonie und *F*-Tonart noch an der Tagesordnung ist, und beim Anfange des folgenden 8ten Taktes, welcher dem 7ten ganz gleich ist, erscheint daher ℭ ganz nicht mehr zweideutig, sondern bestimmt als V der bisherigen Tonart *F*.

Alles Uebrige ist so leicht und einfach, dass es sicher keiner Erklärung weiter bedarf.

Ueber Fig. 229.

Etwas schwieriger, als die Erklärung der bisherigen Beispiele, ist die der Fig. 229, in

welcher ich es eigens darauf angelegt habe, etliche verwickeltere Stellen anzubringen, zu deren Beleuchtung ich daher Einiges sagen muss.

Die Harmonie des 1ten Viertels im 2ten Takt erklärt sich am einfachsten als V⁷ von *F*, also für 𝔊⁷ mit ausgelassenem Grundtone, und der im 2ten Achtel anschlagende Ton d als grosse None, wie bei Fig. 229 *k*.

Man kann sich mit dieser Erklärungsart vollkommen begnügen: indessen bemerke ich, dass auch wohl noch andere Erklärungen dieses Zusammenklanges möglich wären.

Erstens nämlich liesse sich das nachschlagende d̄ auch vollkommen wohl als blos durchgehender Ton angesehen, wie bei *l*, wo dann die Grundharmonie 𝔊⁷ bliebe.

Allein nebstdem könnte man auch allenfalls dies d̄ als harmonisch geltend, und dagegen das vorhergehende ē als harmoniefremd betrachten, wie bei *m*, wo dann die Harmonie nicht 𝔊⁷, sondern g wäre.

Man könnte ferner auch wohl beide Töne als harmonisch geltend betrachten, und somit jedem der zwei ersten Achtel des 2ten Taktes eine eigene Grundharmonie unterlegen, also das erste Achtel [g ē g̅ h̄] als 𝔊⁷, das zweite [g d̄ g̅ h̄] aber für g ansehen, wie bei *n*.

All diese Erklärungsarten der besagten Harmonie sind an sich ziemlich gleich einfach: allein die beiden Ersten verdienen doch den Vorzug, weil den letzteren zufolge, die Harmonieen: I, ɪɪ, I, oder I, V⁷, ɪɪ, I aufeinanderfolgen würden, welche Harmonieenfolgen in dieser Art nicht gewöhnlich sind, wie wir freilich erst weiter unten näher betrachten werden.

Welche von beiden ersteren man übrigens annehmen, d. h. ob man das d als None, oder als Durchgang ansehen will, ist wohl vollkommen gleichgiltig, da es sich auf beide Arten völlig gleich gut rechtfertigen lässt.

Dies alles wird sich zwar erst durch die Lehre der Stimmenführung vollkommen erklären: doch mag es hier einsweilen stehen, als Fingerzeig, zu

wie fruchtbaren Resultaten in Ansehung der Erklärung der Harmonieen und Harmoniefolgen die Lehre von den Durchgängen uns führen wird.

Auch die Harmonie des 2ten Viertels im 2ten Takt erklären wir am einfachsten blos für $\mathfrak{F}$, und die im 4ten Achtel dieses Taktes erscheinenden Töne b und d̄ für blos durchgehend, statt diesem vierten Achtel, als eigene Harmonie [b d̄ f̄ ā] betrachtet, eine eigene Grundharmonie, nämlich $\mathfrak{B}^{7}$, zuzuschreiben, zumal da, wenn man es aus diesem Gesichtpunkte betrachten wollte, wieder sehr ungewöhnliche Harmoniefolgen erscheinen würden, nämlich IV^{7}, V.

Vom 3ten Viertel des 3ten Taktes sind wieder verschiedene Erklärungsarten möglich:

Wenn man nämlich die nach einander anschlagenden Töne ā und h̄ beide als harmonisch geltende Töne betrachtet, so erscheinen auf diesem 3ten Viertel zwei verschiedene Harmonieen, nämlich [d ā f̄] und [d h̄ f̄] nach einander, also $\mathfrak{d}$ und $\mathfrak{G}^{7}$, welch letztere Harmonie die Ausweichung ins *C*-dur bewirkt; und so ist es denn auch in der Figur angezeichnet. — Ausserdem wären aber auch wohl noch andere Erklärarten möglich. Man könnte nämlich auch das nachschlagende h̄ als blos durchgehend ansehen, wie bei *o*, wo dann die Ausweichung erst mit dem 4ten Viertel einträte. — Man könnte aber auch, wie bei *p*, das ā, und nicht das h̄, als durchgehend ansehen; wo dann gleich im 3ten Viertel die Ausweichung ins *C*-dur mittels des Hauptvierklanges $\mathfrak{G}^{7}$ geschähe. — Man könnte ferner den Akkord [d ā f̄] auch schon als Dreiklang der zweiten Stufe von *C*-dur betrachten, zumal bei wiederholtem Anhören der Stelle; und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, liesse sich die Stelle denn auch so erklären, wie bei *q*; oder, wenn man auch in diesem Falle den nachschlagenden Ton h̄ nicht in harmonischen Anschlag bringen will, auch wohl so, wie bei *r*.

Im 5ten Takte, beim 2ten Viertel, geschieht eine Ausweichung in die Unterdominante, ins

B-dur, welche aber gleich im folgenden Viertel wieder verwischt wird. Eben die Harmonie des 3ten Viertels lässt sich übrigens wieder auf eben so vielfältige Art erklären, wie das 3te Viertel des 3ten Taktes.
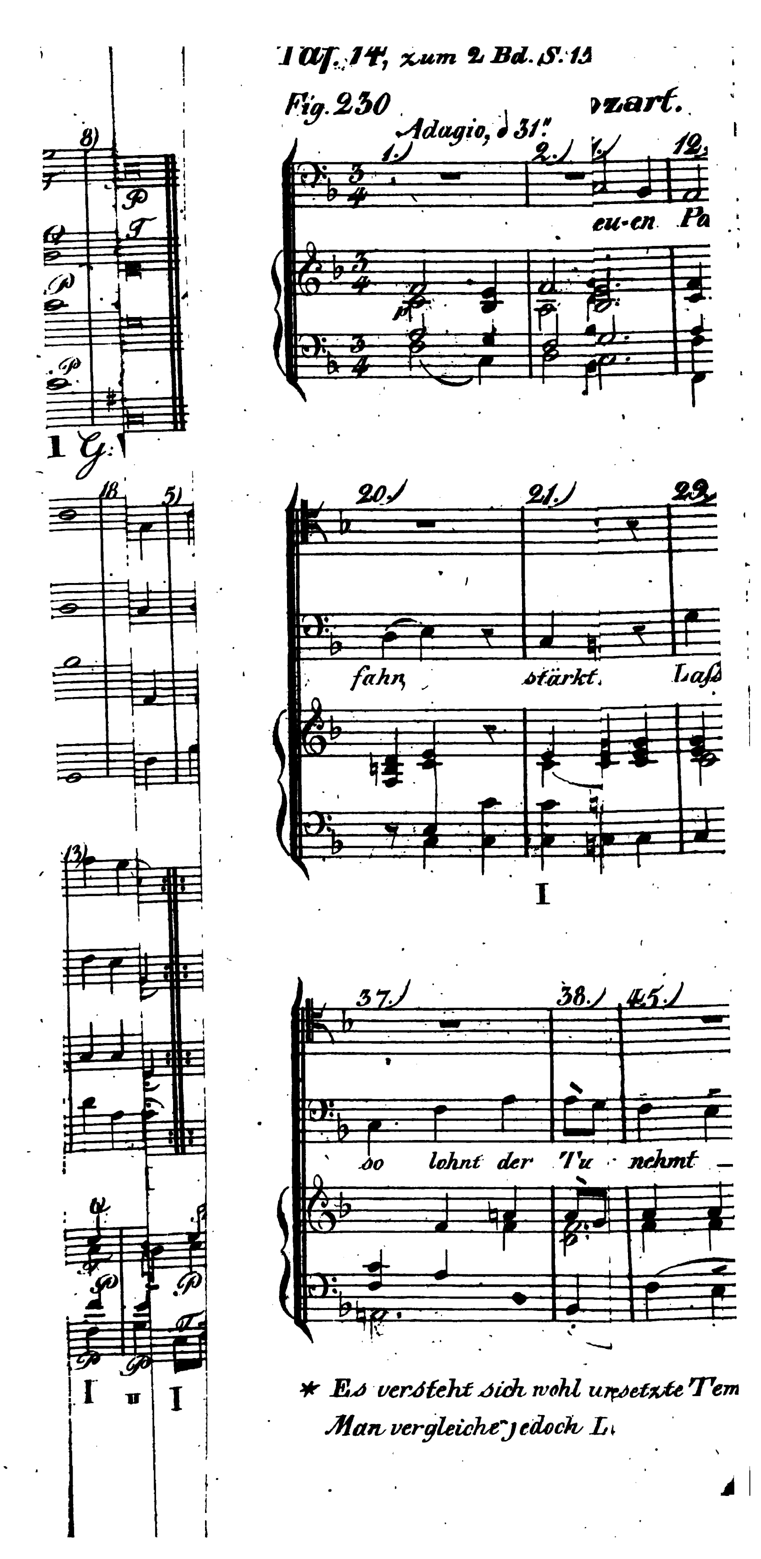
Im 4ten Viertel eben dieses 5ten Taktes ein abermaliger Rückfall ins *B*-dur: und zwar mittels des weichen *c*-Dreiklangs als n von *B*-dur, Siehe bei *r*; oder vielleicht vielmehr mittels des Hauptvierklanges $\mathfrak{F}^7$, wenn man den Ton $\bar{g}$ als durchgehend oder als None ansieht. Man könnte übrigens auch wohl nicht nur den Ton $\bar{g}$, sondern gar auch $\bar{es}$, als blos durchgehend betrachten, wo dann diese zweite Abschweifung ins *B*-dur gar hinwegfiele, wie bei *t*.

Im folgenden 6ten Takte erscheint nun wirklich der $\mathfrak{B}$-Akkord, welchen man, je nachdem man den vorhergehenden Akkord, wie bei *r*, oder wie bei *s* erklärt hat, entweder als I, oder IV ansehen mag.

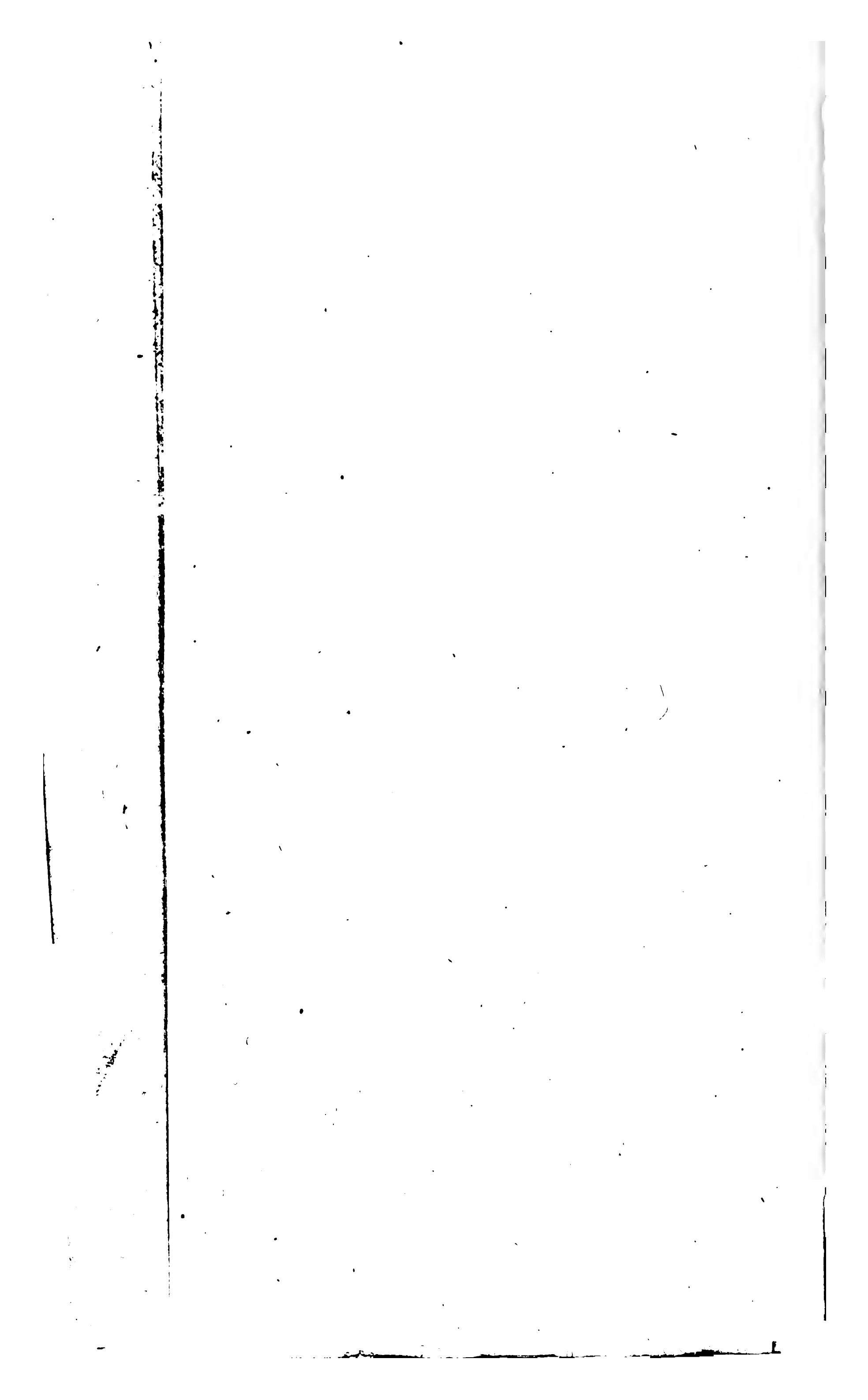
Im zweiten Achtel dieses 6ten Taktes tritt des an die Stelle des d. Man könnte dies als eine weitere vorübergehende Abschweifung ins *b*-moll ansehen, allein der Ton des lässt sich auch als blos durchgehend rechtfertigen, welches im Grunde wohl noch einfacher ist.

Mit dem zweiten Viertel tritt wieder der $\mathfrak{F}$-Akkord auf, welchen das Gehör um so lieber wieder als tonischen erkennt, da es theils im Grunde noch nie ganz aufgehört hatte, ihn dafür zu erkennen, theils auch weil er in Quartsextenlage erscheint.

In der zweiten Hälfte desselben Viertels erscheinen die Töne h und $\bar{d}$, welche, wenn man sie als harmonisch mit in Anschlag bringen will, mit den beiden oberen Tönen, den Zusammenklang [h $\bar{d}$ f $\bar{a}$] bilden, und, als Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$ betrachtet, eine vorübergehende Ausweichung ins *C*-dur enthalten, und den grossen Dreiklang $\mathfrak{C}$ nach sich führen, welche selbst jedoch dem Gehör alsbald wieder als Dominantharmonie der Haupttonart *F*-dur erscheint: Siehe Fig. 229 *s*. — Man kann aber die beiden nachschlagenden Töne h und $\bar{d}$ auch als blos durchgehend erklären, wo dann die



* Es versteht sich wohl unsetzte Tem
Man vergleiche jedoch L.



Harmonie während des ganzen zweiten Viertels *F*:I bleibt. Siehe bei *t*.

Obgleich alle diese Auflösungen der fraglichen Zusammenklänge in durchgehende Töne hier noch unmöglich vollkommen verstanden werden können, so stelle ich sie doch mit auf, nur als abermaligen einsweiligen Fingerzeig, wie sehr sich die Ansicht und Erklärung mancher Akkordenfolgen durch die Lehre von den Durchgängen erleichtern und vereinfachen wird. Denn man sehe z. B. nur, wie viel einfacher die Harmonieenfolge nach den bei *t* gesetzten Chiffern ist, als bei *s*.

Ueber Fig. 230.

Dieses Stück ist wieder so leicht zu entziffern, dass ich es füglich der Selbstthätigkeit der Leser allein überlassen kann. Nur zum Ueberfluss habe ich im 2ten und den folgenden Takten einige Andeutungen beigesetzt.

Ueber Fig. 231.

Auch über dieses Tonstück ist nicht Vieles mehr zu sagen nöthig. Zwar ist es nicht ganz so einfach wie das vorhergehende; doch darf dessen vollständige Entzifferung keinem irgend aufmerksam gewesenen Leser des Bisherigen mehr schwer fallen.

Beim letzten Viertel des 22ten Taktes wird, aus der vorübergehend aufgetretenen Tonart *e*-moll, in die Haupttonart *D*-dur zurückgegangen mittels des harten G-Dreiklanges als Harmonie der vierten Stufe von *D*-dur.

Ueber Fig. 232.

Hier habe ich zur Abwechslung auch einmal die ganze Entzifferung ausführlich beigesetzt, und merke nun noch Einiges darüber an.

Beim Eintritte des 5ten Taktes äussert sich eine kleine Zweideutigkeit. Mit dem 4ten Takte

hat sich nämlich ein kleiner Periode, der erste viertaktige Rhythmus, geendigt: und wenn nun im folgenden Takte der harte C-Dreiklang erscheint, so ist das Gehör, selbst schon beim erstmaligen Anhören, geneigt, dies C als *C*:I anzunehmen; mit andern Worten: es ahnet schon, dass der neue Periode in *C*-dur sein werde. — Da diese Ahnung auch wirklich in Erfüllung geht, so erscheint, bei wiederholtem Anhören, das C bestimmt als *C*:I.

Mit dem 9ten Takte fängt der zweite Theil des Marsches an, also ebenfalls wieder ein neuer Periode. Der harte C-Dreiklang, womit dieser Theil anfängt, müsste also dem Gehöre wohl um so mehr als tonischer erscheinen, da in dem unmittelbar vorhergehenden Takte der erste Theil auch schon in eben dieser Tonart geschlossen hatte. In der That ist dies beim erstmaligen Anhören auch wohl der Fall: allein da sich die Modulation gleich hernach doch wieder zur ursprünglichen Haupttonart *F*-dur zurückwendet, so vernehmen nun wir alle, die wir diesen Marsch schon so oft gehört haben, und daher längst wissen, dass es hier gleich wieder auf *F*-dur losgeht, so vernehmen, sag ich, wir alle das besagte C bestimmt nicht mehr als *C*:I, sondern schon wieder als V von *F*-dur. — Noch mehr ist dies der Fall, wenn, nach dem Schlusse des zweiten Theiles in *F*-dur, dieser 2te Theil wiederholt wird.

In der Hälfte des 11ten Taktes eine kleine Ausweichung ins *g*-moll, mittels der Harmonie g in Quartsextenlage; wornächst aber beim 4ten Viertel des 12ten Taktes, gleich wieder ins *F*-dur zurückgekehrt wird.

Eben so am Ende des 13ten Taktes eine kleine Abschweifung ins Gebiet von *d*-moll. In deren Gefolge sollte man wohl denken, der Akkord des zweiten Viertels des folgenden Taktes, [g des e b], also C^7, müsse dem Gehör eher für [g cis e b], also für A^7 gelten. — Allein keineswegs! Denn nach der, im vorhergehenden Takte, durch den Akkord A^7 geschehenen, flüchtigen Abschweifung ins *d*-moll, hat das Gehör sich ei-

12) 13) 14)

ne &c:

27) 28) 29)

f. p p

p

40) 41) 42)

p p p

mf p

gentlich, gleich bei dem folgenden weichen 𝔡-Dreiklange, schon wieder von selbst in die Haupttonart *F*-dur zurückgedacht, und darum vernimmt es gerne den Akkord [g des e b] wirklich für 𝔈⁷ als V⁷ von *F*-dur, ungeachtet der **kleinen** None, welche, wie wir wissen, vorübergehend auch in Dur vorkommt.

Im 15ten Takte wieder eine vorübergehende Ausweichung, aus der Haupttonart *F*-dur in die harte Tonart ihrer Dominante, ins *C*-dur, mittels der Wechseldominantharmonie 𝔊⁷, wonächst jedoch das Gehör die 𝔈-Harmonie im 16ten Takte gleich wieder, als *F*: V, auf die kaum verlassene Haupttonart *F*-dur bezieht.

Im 18ten Takte tritt ein, aus der Tonart *g*-moll entlehnter Akkord auf. Indessen (zu geschweigen, dass das fis sich auch wohl als harmoniefremd und blos durchgehend ansehen liesse) achtet das Gehör auf diese kleine Abschweifung so wenig, dass es, gleichsam schon vom 3ten Takte her gewöhnt, den weichen 𝔤-Dreiklang des ersten Viertels als *F*: II zu verstehen, denselben auch gleich wieder auf *F*-dur bezieht, und sich also gleich im Anfang des 19ten Taktes wieder von selbst ins *F*-dur umstimmt.

Ueber Fig. 233.

Auch dieses Tonstück ist, bei Berücksichtigung der hier und da beigesetzten Zeichen, nicht eben schwer, vollends zu entziffern. Nur über die Modulation vom 32ten Takt an, mögte es nicht unnütz sein, einige Worte beizufügen.

Die Harmonie des 32ten u. 33ten Taktes erscheint, schon dem Prinzip der Trägheit nach, dem Gehöre wirklich als [As fis c es], und nicht als [As ges c es].

Im folgenden, 34ten Takte, geschieht ein Uebergang ins *Es*-dur.

Beim 2ten Viertel des 35ten Taktes erscheint derselbe Zusammenklang wie im 32ten, und nichts hindert uns, denselben, eben so wie dort, für

c:°II⁷ zu nehmen. — Ich kann indessen nicht unterlassen, vorläufig schon hier zu bemerken, dass man ihn auch wohl als 𝔄𝔰, folglich als IV von *Es*-dur, und die darin figurirende Note fis als harmoniefremd und blos durchgehend, erklären könnte. Aus diesem letzten Gesichtspunkte betrachtet, würde also der ganze 35te Takt in *Es*-dur bleiben; nach der ersten Ansicht hingegen, würde er einen Augenblick ins *c*-moll abschweifen, und erst der folgende 36te Takt wieder ins *Es*-dur zurückführen. — Die letztere Erklärungsart ist, wie man sieht, im Grunde noch einfacher als die erste, und deshalb habe ich die Stelle auch nach dieser Ansicht bezeichnet: wiewohl ich nicht das Mindeste dagegen habe, wenn man sie aus dem anderen Gesichtspunkt ansehen und bezeichnen will. (1. Bd. S. 139.)

Der Zusammenklang des 37ten Taktes ist, im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden betrachtet, nicht sowohl [Es a c̄ f̄is], als vielmehr [Es a c̄ ḡes), und folglich 𝔉⁷, welches, als Wechseldominantharmonie auf *B*-dur, und von da wieder auf *Es*-dur selber zurückdeutet. (§ 211). Dass hier f̄is statt ḡes geschrieben ist, geschieht der folgenden Harmonie zu Liebe. (S. 150).

Im 39ten Takte geschieht endlich die Rückeinweichung in die ursprüngliche Haupttonart *a*-moll, durch das entscheidende Auftreten der kleinen a-Dreiklangharmonie in Quartsextenlage auf schwerer Taktzeit.

Die folgende Modulation bis zum Ende bedarf keiner weiteren Erklärung.

Ueber Fig. 234.

Unter dieser Nummer liefere ich ein zweites Tonstück von meiner eigenen Feder unter das anatomische Messer.

Es fängt allein mit dem Tone fis an, also mehrdeutig: indessen erräth das Gehör doch wohl, es werde entweder aus *Fis*-dur oder aus *fis*-moll gehen; und bei wiederholtem Anhören, — oder

wenn etwa vorher in *fis*-moll präludirt worden, — erscheint der Anfang bestimmt als *fis*-moll, der Ton fis also als Tonika, als Grundton der Harmonie fis, als 1 von *fis*-moll, mit ausgelassener Terz und Quinte.

Der Zusammenklang [fis gis] im 2ten Takt erklärt sich am einfachsten als °gis^7 mit ausgelassener Terz und Quinte, in dritter Verwechslung, — und die des 3ten Taktes dann natürlich als Cis; und so bilden denn die drei ersten Takte die ganz gewöhnliche Harmonieenfolge 1, °n^7, V.

Wenn man die in diesen drei ersten Akkorden ausgelassenen Intervalle wieder hinzusetzen wollte, so würden sie ungefähr so aussehen, wie bei 234*k*.

Die folgende Ausweichung in die Unterdominante, im 4ten Takte, so wie die Takte 5 und 6, und die Rückkehr in die Haupttonart durch das Auftreten der weichen fis-Dreiklangharmonie in Sextquartenlage im 7ten Takte, bedürfen keiner besonderen Erläuterung. Die harmoniefremden Noten sind, wie gewöhnlich, durch Querstriche ausgezeichnet.

Im 9ten Takt ein Absatz auf dem harten Dreiklang Cis, der V-ten Stufe der Haupttonart *fis*-moll.

Im 10ten Takt erklärt sich der einzele Ton gis am einfachsten als Quinte der noch fortwährenden Harmonie Cis.

Im folgenden 11ten Takt erscheint der Zusammenklang [gis a]. Diese zwei Töne finden sich in keiner andern Grundharmonie als harmonische Intervalle beisammen, als in dem grossen Vierklange A^7. — Wollte man nun den gedachten Zusammenklang für A^7 mit ausgelassener Terz und Quinte ansehen, so wäre die Harmonieenfolge vom 10ten zum 11ten Takte folgende: *fis*: V, *A*: I^7. — Wenn man hingegen den Ton gis nicht mit in harmonischen Anschlag bringt, sondern als harmoniefremd betrachtet, (und dass dies sich thun lässt, werden wir in der Folge sehen,) so kann man alsdann das a als Grundterz der tonischen Harmonie fis ansehen, und der Schritt vom 10ten

zum 11ten Takte wäre dann einer der allergewöhnlichsten. Da diese Erklärungsart, wie man sieht, auf weit einfachere Resultate führt, als die erste, so ziehen wir sie vor, und bezeichnen demnach das gis mit \\.

Der $\mathfrak{D}$-Akkord des folgenden 12ten Taktes gilt dem Gehöre natürlich für den Dreiklang der sechsten Stufe der bisherigen Tonart.

Wollte man den Akkorden des 10ten, 11ten und 12ten Taktes die hier ausgelassenen Intervalle wieder beifügen, so würden sie ungefähr aussehen wie bei *l*.

Die folgenden Takte 13 und 14 erklären sich leicht als IV und V^7.

Im 15ten ist der Zusammenklang [B, d, eis oder f, gis oder as] mehrdeutig, nämlich entweder $\mathfrak{B}^7$, oder $^\circ e^7$, oder $\mathfrak{E}^7$. In ersterer Bedeutung wär er, wie nebenstehende Darstellung zeigt, als V^7 in *Es*-dur oder *es*-moll zu finden, als $^\circ e^7$ aber in *d*-moll, und als $\mathfrak{E}^7$ in *a*-moll oder *A*-dur. Hier kann aber das Gehör nicht lange zweifelhaft sein, wofür es diesen Akkord zu nehmen habe. Denn als $\mathfrak{E}^7$ deutet er auf die dem bisherigen *fis*-moll nächst verwandte Tonart *A*-dur, oder auch, als Wechseldominantharmonie mit erniederter Quinte, auf *D*-dur, welche Tonart ebenfalls dem *fis* inniger verwandt ist, als *a*-moll oder *es*-moll. Grund genug für das Gehör, diesen Zusammenklang jedenfalls für $\mathfrak{E}^7$ zu vernehmen. (Dass übrigens der Ton eis oder f hier nicht als f, sondern als eis geschrieben ist, geschah theils weil schon im vorhergehenden Akkorde eis lag, (S. 150) theils auch weil der Akkord selbst sich wohl auch auf noch eine andere Art erklären liesse, nämlich als wirklich [B d eis gis], wie wir schon im § 34 angedeutet.

$\mathfrak{B}$
Es : V^7
es : V^7

$^\circ e^7$
d : $^\circ II^7$
$\mathfrak{E}^7$
a : V^7
A : V^7

Im folgenden 16ten Takte wird die vorerwähnte Erwartung des Gehöres bestätigt, denn es erscheint die Tonart *D*, nämlich $\mathfrak{D}$ in Quartsextenlage.

Im 17ten Takt eine wieder aus *A*-dur entlehnte Harmonie [Gis, d̄, c̄is oder f̄, und h̄], als Wechseldominantakkord, welche, (wenn man sie auch nicht als blosen Scheinakkord erklären will) doch immer eine nur sehr unbedeutende Abweichung von *D*-dur bleibt. (§ 211.)

Die folgenden Takte 18, 19 und 20 erklären sich leicht von selbst. Den Ton h im 19ten Takte mag man nach Belieben, als grosse None, oder als durchgehend ansehen.

Mit dem 20ten Takt endigt sich ein Hauptperiode in *D*-dur. Ein neuer fängt mit dem 21ten an, und zwar wieder mit der fis-Harmonie: welche das Gehör ebendarum gern für die wiederkehrende ursprüngliche tonische anerkennt.

Im folgenden 22ten Takte wieder eine Ausweichung ins *h*-moll, mittels des Hauptvierklanges Fis^7 in dritter Verwechslung.

Die Harmonie des 23ten Taktes [dis, a, his oder c̄, und f̄is], als H^7 betrachtet, würde auf *e*-moll deuten, als Gis^7 betrachtet aber würde sie, als Wechseldominantharmonie von *fis*-moll, sich wieder auf diese Tonart beziehen, (eben so wie sich bei Fig. 191 *k* die Harmonie [c f̄is ā ēs] auf *c*-moll bezog. Beim erstmaligen Anhören dieser Modulation wird das Gehör sich schwerlich sogleich entschieden für die eine oder die andere dieser Bedeutungen zu bestimmen wissen, und der fragliche Akkord ihm also wahrscheinlich w i r k l i c h m e h r d e u t i g erscheinen.

Im folgenden 24ten Takt erscheint eine eben so mehrdeutige Harmonie. Will man nämlich die des vorhergehenden 23ten Taktes als *e*: V^7 betrachten, so erscheint die des 24ten zunächst als [d a c̄ f̄is], und somit als Hauptvierklang der, diesem *e*-moll zunächst liegenden Tonart *G*-dur. Betrachtet man aber den 23ten Takt als V^7 von *cis*-moll, und bezieht ihn in dieser Eigenschaft schon wieder, als Wechseldominantakkord, auf *fis*-moll, so erschiene der 24te Takt eher als Vierklang mit kleiner Quinte der zweiten Stufe von *fis*-moll, (mit zufällig erhöhter Terz und statt des Grundtones gesetzter kleiner None,) sohin als [d a his
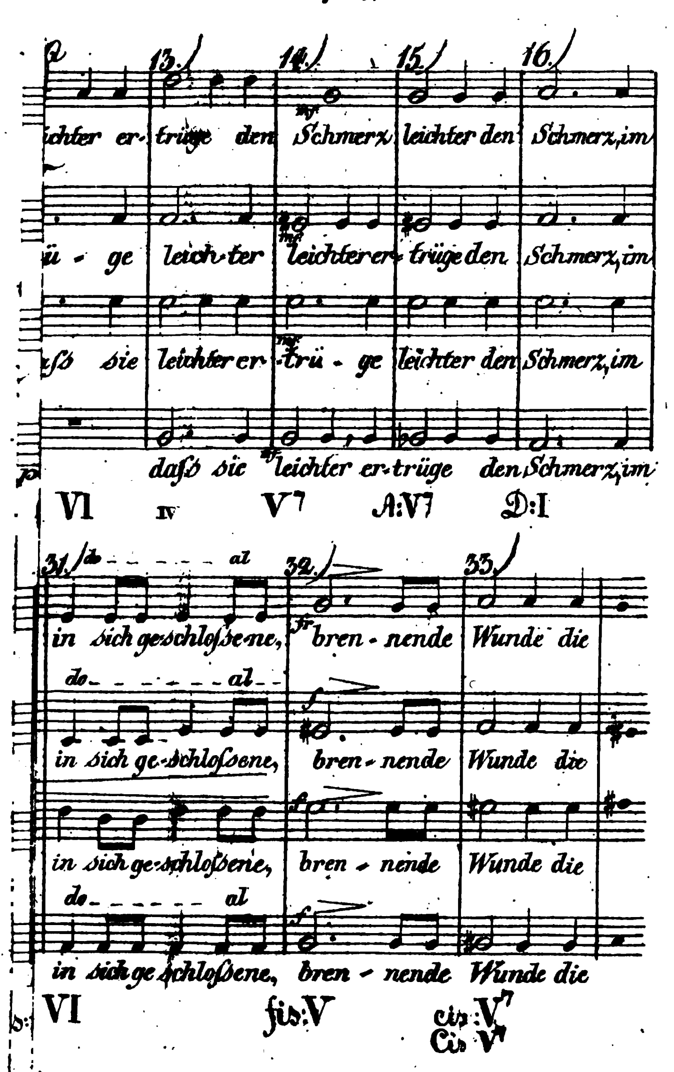
fis]. Auch hier mögte schwer mit Bestimmtheit zu entscheiden sein, ob das Gehör diesen Akkord, zumal beim erstmaligen Anhören, auf die eine, oder auf die andere Art vernehme; und auch er mag also, wie sein Vorgänger, als wirklich mehrdeutig angesehen werden.

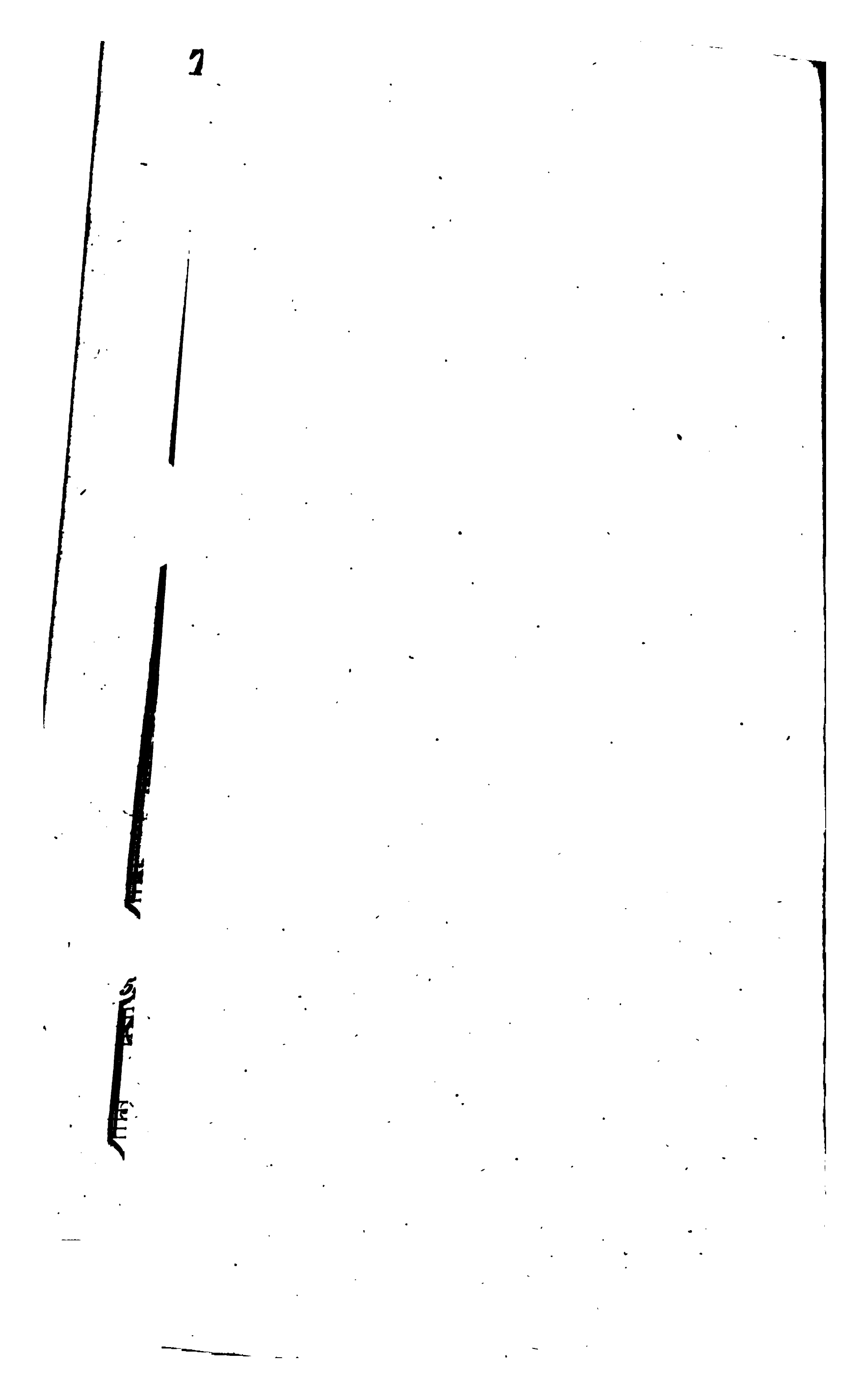
Im folgenden 25ten Takte kehrt, mit dem weichen fis-Dreiklange in Quartsextenlage, die Haupttonart *fis*-moll bestimmt wieder, und bestätigt dadurch gleichsam, dass die Harmonieen der beiden vorhergehenden Takte wirklich *cis*: V^7, und *fis*: °ii^7, und nicht *e*: V^7 und *G*: V^7 gewesen: weshalb denn das Gehör, bei wiederholtem Anhören des Stükkes, die Takte 23 und 24 auch eher auf jene, als auf diese Art verstehen wird. (Dies letztere ist denn auch die Ursache, warum ich hier im 23ten und 24ten Takte lieber his als c̄ schreibe; — wenn anders ein so wenig wichtiger Umstand die Anführung eines Grundes lohnt. S. 150).

Im 26ten Takte kündet die Harmonie [His a dis fis] eine Ausweichung ins Gebiet der, mit dem bisherigen fis-moll im ersten Grade verwandten Tonart *cis*-moll an, von wo dann, im 27ten Takte, mittels des Hauptvierklanges H^7, in das, mit dieser letztern wieder nächstverwandte *E*-dur geschritten wird. — Aber auch diese Tonart wird sogleich wieder verdrängt, indem, gleich im folgenden 28ten Takte, der weiche dis-Dreiklang in Quartsextenlage die, von *E*-dur weit entfernte Tonart *dis*-moll einführt.

Der Akkord des folgenden 29ten Taktes, als [A his dis fis] betrachtet, würde auf die, dem eben aufgetretenen *dis* im zweiten Grade seitwärtsverwandte Tonart *cis*-moll deuten; als (Gisis his dis fis] aber auf das mit *dis* im ersten Grade verwandte *ais*; ja nach § 211 wohl auf *dis* selber. Man sieht also leicht, dass dieser Akkord wirklich nicht Gis^7, sondern Eis^7 ist, und nur um alltäglicher und weniger befremdend auszusehen, der Ton Gisis unter der Gestalt von A geschrieben erscheint. (S. 151.)

Im 30ten Takte führt indessen der Hauptvierklang Gis^7 dennoch die Tonart *cis* bestimmt ein,


13. 14. 15. 16.
ichter er- trüge den Schmerz leichter den Schmerz, im
ü - ge leich-ter leichter er- trüge den Schmerz, im
ß sie leichter er- trü - ge leichter den Schmerz, im
daß sie leichter er- trüge den Schmerz, im
VI IV V7 A:V7 D:I
31. 32. 33.
do al
in sich geschlossene, bren - nende Wunde die
in sich ge-schlossene, bren - nende Wunde die
in sich ge-schlossene, bren - nende Wunde die
in sich ge schlossene, bren - nende Wunde die
VI fis:V cis:V7
Cis V7



in welcher denn auch der im folgenden 31ten Takte auftretende 𝔄-Akkord als VI zu Hause ist.

Im 32ten führt die Harmonie ℭis⁷ wieder ins *fis*-moll; allein im folgenden 33ten wird diese Tonart schon wieder durch die ihrer Leiter fremde Harmonie [His dis fis a], verdrängt, welche an sich zwar hinwiederum auf *cis* oder *Cis* hinweiset, doch auch schon wieder, als Wechseldominantharmonie, auf die Haupttonart *fis*-moll zurückdeutet, und nach welcher die ℭis-Harmonie des 34ten Taktes wieder ganz bestimmt als Dominantendreiklang der Haupttonart *fis*-moll erscheint. — Im 35ten Takte mag man den Ton d entweder als None der ℭis⁷-Harmonie, oder meinethalben auch als blos durchgehend betrachten.

Ich habe, vom 21ten Takt an bis hieher, den Faden der Modulation mit möglichster Bestimmtheit verfolgt; indessen ist nicht zu läugnen, dass er, durch die häufig vorkommenden, mehrdeutigen Akkorde, gehäufte halbe Ausweichungen u. dgl. zuweilen ziemlich verwickelt, unzuverlässig und schwer zu verfolgen ist, so dass das Gehör denselben beim Anhören leicht auf Augenblicke wirklich verliert, (S. 147) und sich vielleicht erst im 33ten, 34ten, oder 35ten Takte wieder vollkommen zurecht findet. (§ 223.)

Im 37ten verkünden die Töne āis und c̄is den Anfang eines neuen Satzes in *Fis*-dur, und die folgenden Töne f̄is und āis bestätigen es. Von diesem Augenblick an bleibt das Tonstück bis zum Ende im Ganzen in *Fis*-dur.

Alle folgenden Takte bis zum 55ten erklären sich so leicht, dass es kein Wort mehr darüber bedarf. Nur der 55te könnte einige Schwierigkeit darbieten. Die zunächst liegende Erklärung ist zwar die auf dem Notenblatt beigefügte: allein, wenn man noch mehre Töne als blos durchgehend ansehen will, so kann man der Stelle auch die noch einfachere Harmonieenfolge wie bei *m* oder *n* unterlegen.

Der 56te Takt weicht, wie man sieht, einen Augenblick ins *dis*-moll aus: allein gleich im folgenden 57ten erscheint der weiche gis-Dreiklang

wieder als Harmonie der zweiten Stufe von *Fis*-dur. (§ 211.)

Der Zusammenklang [d, fis, gisis oder a, und his] im 58ten Takt enthält, (wenn man ihn nicht, als [d fis gisis his], für einen blosen Scheinakkord erklären will), als [d fis a his] betrachtet, als Wechseldominantakkord Gis mit erniederter Quinte, eine augenblickliche Anspielung auf *Cis*-dur, welche aber, durch die Harmonie des folgenden Taktes, sogleich wieder verschwindet.

Der 59te Takt ist übrigens wieder verschiedener Auslegung fähig: nämlich wie *o*, oder wie *p*. Die letztere Erklärungsart ist, als die einfachste, wohl vorzuziehen.

Ueber Fig. 255.

Das Tonstück wird allein mit einem Tremolo der Pauke auf dem Tone C eröffnet, und erst im 2ten und 3ten Takte treten in den Singstimmen die Töne c, es und g hinzu, um die Tonart c-moll zu bestimmen.

Im 5ten Takt erscheint, auf ähnliche Art, die Harmonie As, als grosser Dreiklang der sechsten Mollstufe, — und im 8ten der Vierklang der zweiten, mit erhöhter Terz, in zweiter Verwechslung (als übermässiger Sextakkord,) und zwar nicht nur ohne die ursprüngliche Septime c, sondern auch ohne Grundton oder None d oder es. Dieser schon an sich seltene Zusammenklang erhält dadurch einen noch ausgezeichneteren Karakter, dass der Basston As nun grade allein ein Paukenton ist. (Vergl. 1. Bd. S. 229 Fig. 133). (Hier, so wie überall in der Technik, enthalte ich mich aller Auseinandersetzung der ästhetischen Ansicht, welche mich, diese oder jene Harmonie, oder Harmonieenfolge u. dgl. zu wählen, bestimmte, indem uns hier noch blos um technische, und zwar nur um die trockene grammatikalische Zergliederung zu thun ist.)

Beim Anfange des 9ten Taktes mag man sich, nach Belieben, *c*:I, oder *c*:V denken; doch ist Letzteres natürlicher.

Eben so wird man sich beim Anfang des 10ten Taktes eher G, als c denken, so wie auch beim 11ten und 12ten.

Die Harmonie [g as] des 13ten Taktes erklärt sich ganz natürlich als grosser Vierklang der sechsten Stufe der bisherigen Tonart *c*-moll: — und im folgenden Takt erscheint die der bisherigen Tonleiter fremden Des-Harmonie, welche, dem Prinzip der Trägheit nach, dem Gehöre für VI der dem bisherigen *c*-moll nächstverwandten Tonart *f*-moll gilt.

Mit Wiederhinzufügung der, in den Takten 12, 13 und 14 ausgelassenen Intervalle, würden dieselben etwa so aussehen wie bei 235 *k*.

Diese so eben betrachtete Akkordenreihe im 12ten, 13ten und 14ten Takte hat im Aeusseren grosse Aehnlichkeit mit der, welche wir auf der 17ten Tafel im 10ten, 11ten und 12ten Takte gesehen: — und doch sind beide im Grunde sehr wesentlich verschieden. Es wird nicht uninteressant sein, beide etwas näher gegen einander zu vergleichen.

1.) D o r t ist der einzele Ton gis, womit die Phrase anfängt, grosse Grundquinte, Q, der Harmonie V, (des Dominantendreiklangs): — h i e r aber ist der einzele Ton g selbst der Grundton, P, der Dominantharmonie.

2.) Dort folgte nach jener Dominantharmonie die tonische; hier aber folgt nach der Dominantharmonie der grosse Vierklang der sechsten Stufe; und folglich ist dort der Ton a die kleine Grundterz der tonischen Harmonie, hier aber ist der Ton as Grundton der Harmonie VI7; — dort der Ton gis harmoniefremd, hier aber der Ton g grosse Grundseptime.

3.) Vollends ist dort der Harmonieschritt vom 11ten zum 12ten Takt ein ganz anderer, als der, welcher hier, vom 13ten zum 14ten, geschieht: jener ist die leitereigene Harmoniefolge I: VI, dieser aber eine Ausweichung, nämlich *c*: VI7, *f*: VI.
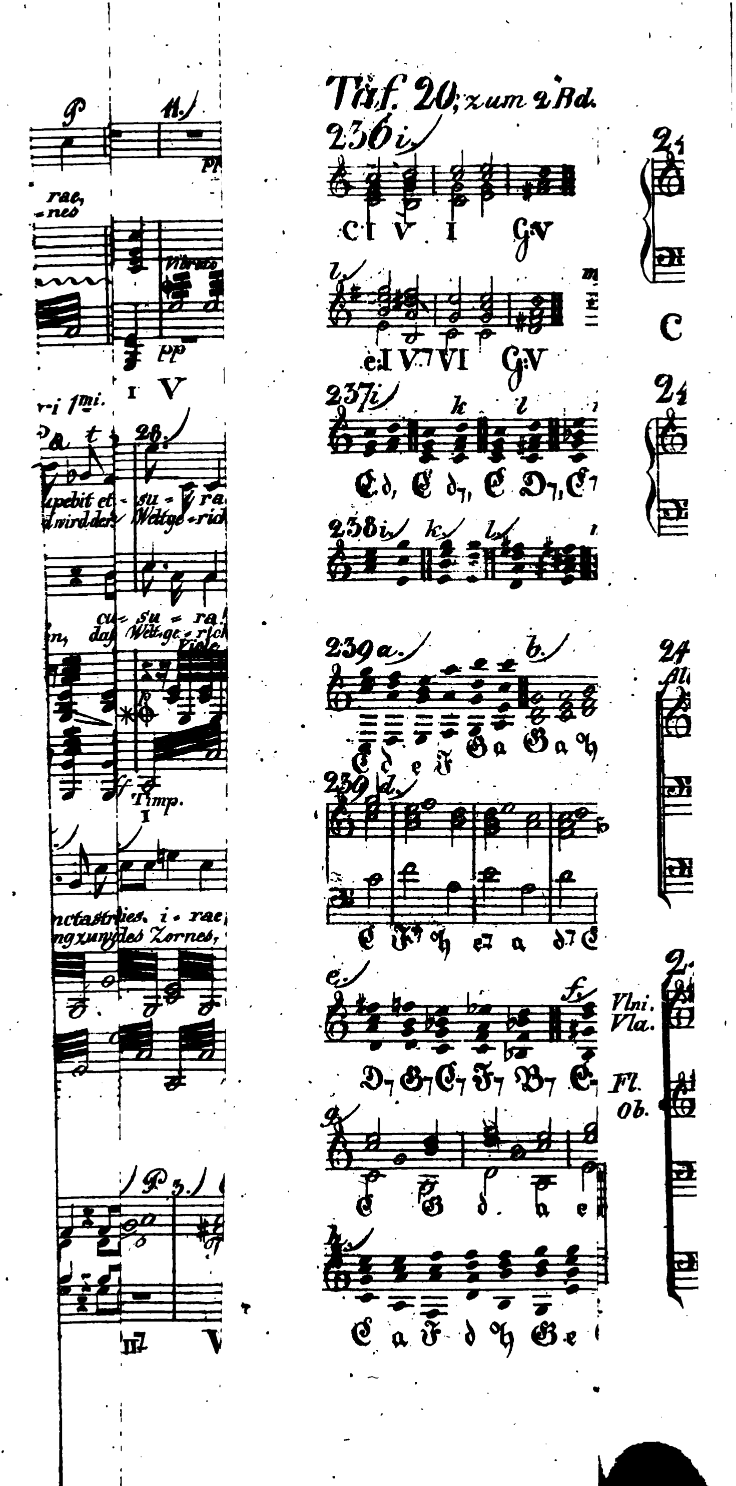
Ja, die obenerwähnten drei Takte in Fig. 235 sind auch wohl den drei ersten Takten der

Taf. 17 nicht unähnlich; im Grund aber noch wesentlicher verschieden. Denn dort ist der erste einzele Ton fis Grundton der tonischen Harmonie, die zwei Töne fis und gis des 2ten Taktes sind ursprüngliche Septime und Grundton des Vierklanges der zweiten Mollstufe; und die Töne cis eis und gis des 3ten Taktes sind Grundton, Terz und Quinte des Dominantendreiklangs.

Um die nicht uninteressante Vergleichung dieser drei, im Aeusseren so ähnlichen, im Wesentlichen aber so verschiedenen Stellen, zu erleichtern, setze ich sie bei 235 *m*, *n*, *o*, alle drei untereinander, und zwar die aus der Taf. 17 entlehnten transponirt. Die beigesetzten Zeichen machen die wesentliche Verschiedenheit anschaulich.

Die Harmonie des 15ten Taktes Taf. 19: [c ges a es] oder [c fis a es], gilt dem Gehöre, dem Grundsatze der Trägheit nach, wenn man zunächst blos auf den vorhergehenden Takt achten will, als Dominantvierklang F⁷ der, dem *f*-moll des vorhergehenden Taktes im ersten Grade verwandten Tonart *b*-moll, also für [c ges a es]: — da es aber, als [c fis a es], und somit als D⁷ betrachtet, doch auch wieder in sehr naher Beziehung mit der noch nicht vergessenen Haupttonart des Stückes, *c*-moll, stünde (S. 135), so ist das Gehör ziemlich unschlüssig, für welche von beiden Harmonieen es diesen Zusammenklang halten soll, welcher also wohl mit Recht als w i r k l i c h m e h r d e u t i g zu betrachten ist.

Auch der folgende Akkord, [ces ges a es] oder [ces ges bes es], Takt 16, dürfte nicht mit Unrecht wirklich mehrdeutig heissen. In ersterem Sinne würde er, als F⁷ mit erniederter Quinte auf *B*-dur deuten, — oder als °f⁷ mit erhöhter Terz auf *es*-moll: — als [ces ges bes es] aber, als Ces⁷ auf *Fes*-dur, — (oder als [H fis a dis] auf *E*-dur.) Eine solche Ausweichung, ins *Fes* oder *E* wäre nun zwar freilich eine etwas entfernte; welche aber hier, nach der vorangegangenen Mehrdeutigkeit, dem Gehöre, wie man bei *p* sieht, gar nicht auffallend und unerwar-


Taf. 20; zum 2. Bd.
236 i.
l.
237 i.
k
l
238 i.
k.
l.
239 a.
b.
239 d.
e.
f.
g.
h.
Timp.
Viole
Vlni.
Vla.
Fl.
Ob.
pp
ff
rae,
nes
supebit et - su - ra.
wird der Weltge - rich
cu - su - ra.
daß Welt-ge - rich
nctastriies, i - rae,
ngxung des Zornes,
C I V I G V
e I V7 VI G V

tet erscheinen würde, und welche also das Gehör, bei der Harmonie des 16ten Taktes, vielleicht nicht weniger, als die Tonart *es*, ahnet und erwartet.

Dem obenerwähnten Schwanken des Gehöres zwischen *es*-moll und *E*-dur macht der, im 17ten Takte, in entscheidender Quartsextenlage, auftretende weiche *es*-Dreiklang ein Ende.

Im 25ten Takte ist die Harmonie [F as d̄ f̄] auf ähnliche Weise mehrdeutig, wie in Fig. 220 der Zusammenklang [H f h d̄]; im folgenden 26ten Takt aber tritt, in entscheidender Sextquartenlage, der weiche *c*-Dreiklang als tonisch auf.

Im 37ten Takte erscheint, statt des erwarteten weichen tonischen Dreiklanges, ein harter, welchem jedoch gleich im folgenden 38ten Takte die Harmonie $\mathfrak{C}^7$, in der Gestalt von [C g b d̄es ē], also mit beigefügter kleiner None, und beibehaltenem Grundtone folgt, und auf *f*-moll deutet, an dessen Statt aber, im 39ten Takte, *F*:I erscheint.

In der 2ten Hälfte des 39ten Taktes erscheint der Zusammenklang [C as h d̄ f̄], welchen meine Leser sich freilich unmöglich a u s d e m B i s h e r i g e n erklären können, wenn ich ihnen nicht sage, dass sie sich dabei den Basston C als harmoniefremd und, so als wär er gar nicht vorhanden, gradezu hinweg denken müssen. So deuten alsdann die übrigen Töne [as h d̄ f̄], als $\mathfrak{G}^7$, auf *c*-moll zurück.

Im 40ten und 41ten Takte wiederholt ich Alles, was und so wie es im 38ten und 39ten vorgegangen, wonächst endlich, vom 42ten Takt an, der harte $\mathfrak{C}$-Dreiklang verklingt, und, in den letzten Takten, ein, nur noch fernher schallender, doch noch einmal bis zum Fortissimo steigender und wieder verhallender Paukendonner das Ganze schliesst.

Fünfte Abtheilung.

Harmonieenschritte.

I. *Von Harmonieenschritten überhaupt.*

A.) *Aufzählung der möglichen Harmonieenschritte.*

§ 226.

Nachdem wir bisher die Modulation als eine zusammenhängende Reihe von Harmonieen betrachtet, wollen wir dieselbe jetzt etwas näher zergliedern, indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die einzelnen Harmonieenschritte wenden, aus welchen musikalische Sätze bestehen.

Den Schritt von einer Harmonie zur andern, das Aufeinanderfolgen zweier Zusammenklänge, deren jeder auf einer andern Grundharmonie beruht, oder kurz, das Aufeinanderfolgen zweier Grundharmonieen, kann man, wie wir bereits bisher mehrmal gethan, einen Harmonieenschritt, eine Harmonieenfolge, oder Harmonieenfortschreitung nennen, — eigentlich Grundharmonieenschritt, Grundharmonieenfolge, Grundharmonieen-Fortschreitung, — oder, um so ekelhaft lange Wörter zu beseitigen, kurzweg Grundfortschreitung, Grundfolge, Grundschritt.

§ 227.

Wir wollen nun vor Allem den Umfang de Feldes kennen lernen, welches wir zu betreten

im Begriffe stehen, und daher untersuchen, wie viele verschiedene Folgen einer Harmonie auf die andere möglich oder denkbar sind.

Da jeder Harmonieenschritt aus zwei auf einander folgenden Harmonieen besteht, so kann

1.) nach jeder der, einer harten Tonart eigenthümlichen vierzehn Harmonieen, eine der 13 übrigen, derselben Tonleiter eigenen Harmonieen folgen: — dies sind vierzehn mal dreizehn Fälle: = ... 182

2.) Es kann ferner, auf jede der 10 Harmonieen einer Molltonart, eine der 9 übrigen folgen: — wieder 9 mal 10 Fälle: = ... 90

Gesammtzahl . . 272

Sage: zwei hundert siebzig zwei wesentlich verschiedene leitereigne Harmonieenschritte.

3.) Es kann, drittens, auf jede der, einer Durtonart eignen 14 Harmonieen, eine der 14 Harmonieen einer der 11 übrigen harten Tonarten folgen: — 14 mal 14 mal 11: = ... 2156

(14 · 14 = 196; 196 · 11 = 2156)

4.) Es kann, auf jede der 14 einer Durtonart eigenen Harmonieen, eine der 10 Harmonieen einer der 12 Molltonarten folgen: 14 mal 10 mal 12: = . . . 1680

(140 · 12 = 280 + 140 = 1680)

5.) Es kann, auf jede der, einer Molltonart eigenen 10 Harmonieen, eine der 14 Harmonieen einer der 12 Durtonarten folgen: — 10 mal 14 mal 12: = 1680

(140 · 12 = 280 + 140 = 1680)

6.) Es kann endlich, auf jede der, einer Molltonart eigenen 10 Harmonieen, eine der 10 Harmonieen einer der übrigen 11 Molltonarten folgen: — 10 mal 10 mal 11: = ... 1100

Gesammtzahl . . 6616

Sage: sechs tausend sechs hundert und sechszehn wesentlich verschiedene ausweichende Harmonieenschritte.

Uebertrag von voriger Seite 6616
Hierzu die obigen 272 Fälle leitereigner Schritte: 272

Ist die Sammtzahl aller denkbaren Harmonieenfolgen: 6888

Sage 6888 nach unserm Sistem, welches von nur sieben Grundharmonieen ausgeht, und deren in harter Tonart nur vierzehn, in weicher aber nur zehen annimmt. — Wer weiss, wie viele erst nach andern Sistemen, welche weit mehre Grundharmonieen annehmen.

§ 228.

Ich erwarte nicht, dass man diese Berechnung misverstehen und und etwa für übertrieben halten werde, unter dem Vorwande: dass ja jede Harmonie mehren Tonarten gemein sei, und folglich unter obigen 6888 Fällen sich viele Dubletten fänden: wie z. B. *C*: I ⸗ *G*: V, und *G*: IV ⸗ V, und *F*: V ⸗ *G*: V, welches ja immer dieselbe Harmoniefolge sei, nämlich allemal 𝔈 ⸗ 𝔇. — Denn wie augenscheinlich verschieden ist die Harmonieenfolge 𝔈 ⸗ 𝔇 in Fig. 236 *i*, *k*, *l*. Die Harmonie 𝔇 folgt nämlich:

bei *i* auf 𝔈 als I von *C*-dur,
bei *k* auf 𝔈 als IV von *G*-dur,
bei *l* auf 𝔈 als VI von *e*-moll;

folglich sind diese drei Beispiele der Grundfolge 𝔈 ⸗ 𝔇 auch wirklich drei durchaus verschiedene Fälle. — Bei *m* folgt sogar, wie wir in der Folge noch näher werden einsehen lernen, nach 𝔈 als I von *C*, wieder 𝔈 als IV von *G*, indem das Gehör die Harmonie 𝔈, welche ihm in der ersten Hälfte des zweiten Takts noch bestimmt für *C*: I gegolten, in der zweiten Takthälfte eben so bestimmt nicht mehr als *C*; I, sondern, wegen des durchgehenden Tones *fis*, welcher in *C*-dur nicht also vor *c* vorhergehen könnte, als *G*; IV vernimmt. (Vergl. Fig. 194 und S. 117).

B.) *Eintheilung der verschiedenen Arten von Harmonieschritten.*

1.) Leitertreue, — Ausweichende.

§ 229.

Die Gesammtheit möglicher Grundschritte lässt sich, nach verschiedenen Eintheilgründen, verschiedentlich eintheilen.

Eine vorzüglich wesentliche Eintheilung beruht darauf, ob die zwei auf einander folgenden Harmonieen entweder beide einer und derselben Tonart angehören, — oder nicht. — Erstenfalls, (d. h. wenn auf eine Harmonie eine andere folgt, welche derselben Tonart angehört wie die erste), nennen wir den Harmonieenschritt einen leitereigenen, leitertreuen, oder leitergleichen; — im zweiten Fall aber, (wenn auf eine Harmonie eine andere folgt, welche einer andern Tonart angehört,) ist es ein ausweichender.

2.) Grösse der Harmonieenschritte.

§ 230.

Eine zweite Eintheilung der verschiedenen möglichen Grundschritte beruht auf der Entfernung der beiden Grundnoten der zwei auf einander folgenden Harmonieen. Wenn nämlich nach einer Harmonie eine andere folgt, deren Grundton um eine Stufe höher ist als der der Ersteren, z. B. wenn nach der harten C-Dreiklangharmonie die harte D-, oder die weiche d-Harmonie folgt, Fig. 237 *i*, so nennt man dies eine Sekundenfort-

schreitung oder einen Sekundenschritt der Grundharmonie, weil die Grundnote C des ersten Akkordes von der Grundnote D des zweiten um eine Sekunde entfernt ist. Und zwar ist die Grundfolge C-d ein Schritt von einer grossen Sekunde. — Eben so sind es grosse Sekundenschritte, wenn nach C die Harmonie d⁷ folgt, wie bei *k*, oder nach C die Harmonie D⁷, wie bei *l*, oder nach C⁷-d, bei *m*, oder nach e-°fis, bei *n*, u. dgl. — Ein kleiner Sekundenschritt aber ist z. B. C-Des, bei *o*, oder E⁷-F, bei *p*, oder e-F⁷, bei *q*. — In eben diesem Sinne nennt man eine Grundfolge wie z. B. a-C, Fig. 238 *i*, oder wie e-G⁷, bei *k*, oder wie D-Fis⁷, bei *l*, u. s. w. eine Terzenfortschreitung der Grundharmonie; — einen Harmonieschritt wie z. B. G-C, bei *m*, oder wie D⁷-G⁷, bei *n*, u. dgl. eine Quartenfortschreitung; — die bei *o* eine Quinten- oder Unterquartenfortschreitung; — bei *p* eine Sexten- oder Unterterzenfortschreitung; — bei *q* einen Septen- oder Untersekundenschritt.

§ 231.

Man kann die ebenerwähnten verschiedenen Grössen von Grundschritten dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die beiden Harmonieen einen Bogen setzt, und in denselben die Chiffer des Intervalles schreibt. Z. B.

C - F - d - G - e - a. oder C⁷ - F - D⁷ - G - E - A.
·4 6· ·4 6· ·4 ·4 6· ·4 6· ·4

Vergl. Fig. 239 *l* und *m*.

§ 232.

Man verwechsle übrigens die Ausdrücke und Begriffe von Terzen-, Quartenfortschreitung u. s. w. der Grundharmonie nicht mit dem Begriffe von Ausweichung in die Tonart der Sekunde, der Terz, u. s. w. wovon wir auf S. 100 sprachen. Der Ausdruck „in dies oder jenes Intervall ausweichen" bezeichnet das Folgen einer Tonart auf die andere; — der Ausdruck hingegen: „die Grundharmonie schreitet in Terzen, in Quarten fort, u. s. w." spricht von dem Folgen einer Harmonie auf die andere, (abgesehen davon, ob diese Harmoniefolge etwa auch zugleich eine Ausweichung ist, oder nicht.) Jener Ausdruck bezieht sich auf die Entfernung der tonischen Noten: dieser aber auf die der Grundnoten; oder, um in unsrer Zeichensprache zu reden: das, was wir durch das Aufeinanderfolgen zweier lateinischen Kursiv-Buchstaben anzeigen, ist eine Fortschreitung der Modulation in eine neue Tonart; — das hingegen, was wir durch zwei auf einander folgende teutsche Buchstaben, oder römische Ziffern vorstellen, ist das Fortschreiten der Grundharmonie, das Folgen einer Harmonie auf die andere.

Noch weniger wird man die Fortschreitung der Grundharmonie, mit der Fortschreitung einer Stimme verwechseln. Bei Fig. 238 *i* geschieht ein Terzenschritt der Grundharmonie, indess die Bassstimme eine Unterquarte herabschreitet, die Mittelstimme liegen bleibt, die Oberstimme aber eine Terz abwärts fortschreitet.

C.) *Harmonische Reihen oder Sequenzen.*

§ 233.

Eine fortgesetzte Reihe einander ähnlicher Harmonieenschritte nennt man eine harmonische Reihe, oder Sequenz.

Die Aehnlichkeit der Harmonieschritte kann auf Verschiedenerlei beruhen.

1.) Sie kann erstens darin bestehen, dass l a u t e r H a r m o n i e s c h r i t t e v o n e i n e r l e i G r ö s s e aneinander gereiht werden, z. B. lauter Sekundenschritte, lauter Terzenfortschreitungen, u. s. w. So ist z. B. Fig. 239 *a* eine Reihe von lauter Sekundenschritten, und zwar von zwei grossen, C-D, D-e, dann einem kleinen, e-F, u. s. w. — Fig. *b*, ist eine eben solche Sekundenreihe, — Fig. *c* eine Sequenz von Harmonieen deren jede ihren Sitz um z w e i Stufen höher hat als die vorhergehende, also von Terzenfortschreitungen der Grundharmonie. — Bei *d* hat jede folgende Harmonie ihren Sitz um drei Stufen, um eine Quarte höher als die vorhergehende; es ist also eine Quartenreihe; eben so bei *e* und *f*. — Bei *g* ist eine Reihe von Quintenfortschreitungen, — bei *h* aber von Sexten oder Unterterzen, — und bei *i* von Septimen oder Untersekunden.

Mehr zusammengesetzt als diese Beispiele sind folgende. Bei *k*, *l* und *m*, schreitet die Grundharmonie zwar nicht in nur einerlei Intervallen, sondern bald in Quarten, bald in Sexten (Unterterzen) fort; aber in so regelmässiger Abwechslung von Quarten- und Unterterzen, dass jedes Akkordenpaar ein symmetrisches Gegenstück des vorhergehenden Paares ist, indem jedes aus einer Unterterzen- und einer Quartenfortschreitung besteht; nur jedes Paar um eine Stufe höher als das andere. Takt 3 und 4 sind gleichsam eine Nachbildung von Takt 1 und 2, nur auf hö-

heren Stufen; Takt 1 und 2 bilden zusammen eine Gruppe, Takt 3 und 4 eine ähnliche als Seitenstück zur ersten, Takt 5 und 6 eine Seitengruppe zu den vorigen, u. s. f. — Eben so bei *n*.

Bei *o* wechseln auf gleiche Weise Quintenfortschreitungen mit Sekundenschritten, und auch hier ist also ein jedes Taktpaar gleichsam eine Nachbildung des vorhergehenden, eine Wiederholung desselben auf einer andern Tonstufe, eine Nachbildung der vorhergehenden Gruppe.

Wieder anders sieht es bei *p* aus. Hier folgen immer zwei Quintenfortschreitungen nacheinander, und bilden eine, aus drei Akkorden, in zwei Takten, bestehende Gruppe, welche sich in den folgenden zwei Takten in ähnlicher Gestalt, aber eine Stufe tiefer, wiederholt.

Bei *q* und *r* wechseln Quartenfortschreitungen mit Septimen- oder Untersekundenschritten.

§ 234.

2.) Eine andere eigene Art von Aehnlichkeit der, zu einer Sequenz aneinander gereiheten Grundschritte, entsteht daraus, wenn die Harmonieen sämtlich einander nicht blos ähnlich, sondern auch gleich sind, z. B. nicht blos lauter Dreiklangs-, oder lauter Vierklangsharmonieen, oder Dreiklangs- und Vierklangsharmonieen in symmetrischem Wechsel, sondern auch sogar lauter Dreiklänge oder Vierklänge derselben Gattung z. B. lauter harte Dreiklänge, lauter Hauptvierklänge, u. s. w. In Fig. 239 *a*, *b*, *c*, *g*, *h*, *i*, *k*, *l* und *o* erscheinen zwar lauter Dreiklänge, aber

nicht von einerlei Art, sondern, wie gleich die darunter gesetzten Buchstaben zeigen, bald grosse, bald kleine, bald verminderte. — Bei *d* folgen regelmässig Dreiklänge und Vierklänge aufeinander, aber ebenfalls von verschiedenem Kaliber, wie auch dieses die Buchstabenbezeichnung sogleich anschaulich macht. — Bei *e* und *f* hingegen erscheinen lauter Hauptvierklänge — bei *m* eben solche abwechselnd mit lauter harten Dreiklängen. — Ungefähr Dasselbe geschieht bei *n*. — Bei *m* und *n* ist jedes Taktpaar eine treue Nachbildung des vorhergehenden, nur um eine Stufe höher versetzt, weshalb man Gänge dieser Art auch wohl Transpositionen zu nennen pflegt.

§ 235.

Sieht man der Sache auf den Grund, so findet man, dass die Harmonieen, aus welchen jene ersteren Beispiele Fig. 239 *a*, *b*, *c*, *d*, *g*, *h*, *i*, *k*, *l*, *o*, *p*, bestehen, sämmtlich aus einer und derselben Tonart genommen sind. Fig. *d* erschöpft in regelmässigem Wechsel sogar die Gesammtheit aller der Tonart *C*-dur eigenen Drei- und Vierklangharmonieen. — Da nun aber auf den verschiedenen Stufen einer Tonleiter nicht einerlei Harmonieen zu finden sind, z. B. auf der ersten Durstufe ein harter Dreiklang, auf der zweiten ein weicher, u. s. w., so können auch, natürlicher Weise, in einer Sequenz von Harmonieen aus Einer Tonart, die Akkorde nicht von einerlei Kaliber sein; und umgekehrt, wenn letzteres der Fall ist, muss die Reihenfolge nothwendig aus Akkorden von mehrern Tonarten gebildet sein,

wie bei *e*, *f*, *m*, *n*; (wiewohl freilich nicht jede aus Harmonieen verschiedener Tonarten zusammengesetzte Reihe auch allemal durchaus von gleichem Kaliber ist, wie Fig. *q* und *r* beweisen.)

§ 236.

Aus eben dem Gesichtpunkte wird man auch bemerken, dass eine, sich in Einer Tonart herumdrehende Sequenz, unmöglich aus Grundschritten ganz gleicher Grösse bestehen kann. Z. B. in Fig. 239 *a* und *b* bewegt sich die Grundharmonie freilich in lauter Sekundenschritten, bei *c* in lauter Terzen, bei *d* in lauter Quarten, u. s. w., bei *o* abwechselnd in Quinten und Sekunden, u. s. w., — allein bei *a* und *b* sind es bald grosse, bald kleine Sekunden, bei *c* eben solche Terzen, bei *m* eben solche Quarten, u. s. w., bei *o* bald grosse, bald kleine Sekunden, und, wenn man die Reihe weiter fortsetzt, auch bald grosse, bald kleine Quinten, u. s. w.

Auch dieses ist sehr natürlich: weil nämlich die Tonleiter nicht aus lauter gleichgrossen Stufen besteht.

§ 237.

Ebenfalls aus dem nämlichen Gesichtpunkte bemerkt man, dass, so wie aus den Akkorden einer Durtonart sich keine Sequenz von Akkorden gleichen Kalibers bilden lässt, eben so aus den, einer Molltonart eigenen Harmonieen, keine ununterbrochen fortgesetzte Reihe durchgeführt werden kann, weil nämlich in weicher Tonart nicht, wie in der harten, auf jeder Tonstufe Harmonieen residiren, die Rei-

he der einer Molltonart eigenen Akkorde vielmehr Lücken hat. Wollte man daher z. B. in *a*-moll eine Reihe von Sekundenschritten, von der tonischen Harmonie an aufwärts, bilden, Fig. 239 *bb*, so würde gleich zum zweiten Schritt eine Harmonie auf der dritten Tonstufe fehlen, (Seite 36). — Gleiches findet man in den unter *dd* angeführten Sequenzen, so wie in jeder anderen, die man den unter *a* bis *r* angeführten Dur-Reihen in Moll nachzubilden versuchen will. Bei *gg*, *hh*. Anderer Uebelstände, die in Ansehung des Stimmenflusses dabei eintreten, hier noch gar nicht zu gedenken. — Wohl kann man zwar, auch in Sätzen die aus Moll gehen, Gänge anbringen, welche solchen Sequenzen ähnlich sehen, z. B. wie Fig. 240; allein solche Sätze beruhen, wie wir bereits auf Seite 133 u. 134 erkennen lernten, immer entweder auf vorübergehenden Ausweichungen, oder auf durchgehenden oder Scheinakkorden. Vergl. Fig. 169 *i*, *k*, und 215.

§ 238.

3.) Die Symmetrie einer Sequenz kann auch dadurch erhöht werden, dass die Akkorde sämmtlich in einerlei Lage, oder auch sonst in einerlei Umstaltungen, erscheinen.

So stehen in Fig. 239 *b* die sämmtlichen Akkorde in erster Verwechslung, und zwar so, dass die Grundnote zuoberst, die ursprüngliche Quinte aber in der Mitte liegt. — Von ähnlicher Art ist Fig. *i*.

Bei *c*, *d*, *g*, *h*, *k*, *o*, *p*, *q*, und *r* befinden sich alle Akkorde in unverwechselten Lagen. Dabei kehrt dieselbe Lage der oberen In-

tervalle, je einen Akkord um den andern, wieder: d. h. es liegt bei *d* und *k* bald die Quinte, bald die Grundnote zu oberst; der zweioberste Ton ist bei *d* je einmal die Terz, das anderemal die Septime, bei *k* aber je einmal die Terz, und einmal der Grundton selbst, u. s. w. In Fig. *g*, *o*, *q*, und *r* liegt bald die Terz, bald die Quinte zuoberst; bei *c* und *h* bald die Grundnote, bald deren Quinte, bald deren Terz; bei *p* je einmal die Quinte und zweimal die Terz. —

Bei *e* befinden sich die Intervalle je des einen Akkordes in unverwechselter Lage, die des andern aber in zweiter Verwechslung. — In dem, aus lauter Hauptvierklängen bestehenden Satze *f* erscheinen dieselben sämmtlich ohne Grundton und mit kleiner None, wobei je der eine Akkord in zweiter, der andere in vierter Verwechslung steht. — Bei *l*, *m* und *n* wechseln unverwechselte Akkorde mit ersten Verwechslungen. — Dabei liegt bei *e* bald die Terz, bald die Septime der Grundnote zuoberst, — bei *f* bald die None, bald die Quinte des Grundtones; — bei *l* bald dessen Quinte, bald dessen Terz; — bei *m* bald die Grundnote, bald deren Quinte. — Eben so symmetrisch kehrt in Fig. *n*, bei jeder Gruppe, dieselbe Lage der oberen Intervalle wieder.

§ 239.

4.) Auch dadurch wird die Symmetrie der aneinander gereiheten Harmoniefolgen erhöht, wenn dieselben sich auch in A n s e h u n g r h y t h m i s c h e n G e w i c h t e s gleichen. Z. B. in

Fig. *l* fällt immer abwechselnd die eine Harmonie auf die schwere, die andere auf die leichte Hälfte des Taktes, wobei auch dieses noch zutrifft, dass alle auf die erste Takthälfte fallenden Akkorde in Ansehung der Lage einander ähnlich sind, und eben so alle auf der zweiten Takthälfte erscheinende. — Eben dies ist der Fall in Fig. *g*, — so wie auch bei *d*, wo überdies allemal auf die schwere Takthälfte ein Vierklang, auf die leichte aber ein Dreiklang fällt. — Auch bei *n* kehrt dieselbe Gruppe von drei Grundfolgen jedesmal auf ähnlichen Taktzeiten wieder. — Bei *m* ist diese Ordnung verrückt, welches wieder eine eigne Wirkung thut.

§ 240.

Man sieht wohl, dass solche Sequenzen sich bis ins Unendliche variiren lassen, je nachdem man entweder blos Dreiklang-, oder blos Vierklangharmonieen, oder Beiderlei, und zwar entweder blos ähnliche, oder ganz gleiche Harmonieen, bald sämmtlich in einerlei, bald abwechselnd in verschiednen Lagen, bald auf ähnlichen, bald auf verkehrten Taktzeiten wiederkehrend, in Reihen zusammenflicht. Die verschiedenen hier möglichen Kombinationen sind fast zahllos. —

Uebrigens genügt es uns hier, die Gattung kennen gelernt zu haben. Die Regeln welche bei Bildung solcher modulatorischen Reihen zu beobachten sind, sind keine andern, als die Regeln jeder andern Modulation, und wir haben also h i e r über den Werth oder Unwerth dieser oder jener Sequenz, oder dieser oder jener in einer Sequenz vorkommenden Modulation, oder über sonstige

dabei zu beobachtende Regeln, nichts eigens zu sagen, sondern deshalb nur auf die allgemeinen Regeln zu verweisen, welche wir theils bis jetzo kennen gelernt, theils kennen zu lernen noch im Begriffe stehen.

D.) *Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieschritte im Allgemeinen.*

§ 241.

Die auf S. 174 aufgezählten 6888 verschiedenen Grundfolgen sind sämmtlich wesentlich von einander verschieden; keine ist ganz Dasselbe, was die andere. Jede behauptet ihren eigenen Werth oder Unwerth. Ja, noch mehr! jede erscheint, je nach Verschiedenheit der Umstände, unter welchen sie auftritt, wieder in gar verschiedenem Lichte, so, dass eine und dieselbe, unter gewissen Verhältnissen und Umständen, in gewissen Lagen, Umkehrungen, Verwechslungen, oder sonstigen Umgestaltungen des einen, oder des andern Akkordes, oder beider zugleich, auf dieser, oder auf jener, schweren, oder leichten Taktzeit angebracht, und unter diesen, oder jenen Kombinationen dieser, oder jener Umstände, das einemal ganz andere Wirkung thut, als das anderemal; wodurch die Zahl von 6888 wesentlich verschiedenen Fällen, vielleicht aufs Zehenfache, oder vielmehr fast ins Unendliche, vermehrt wird.

1.) So kann z. B. eine, sonst ungewöhnliche und auffallende Harmoniefolge zuweilen schon dadurch weniger hart und auffallend erscheinen,

wenn man sie in etwas langsamerem Zeitmas anbringt; weil alsdann das Gehör mehr Zeit und Muse hat, die, gleichwohl etwas fremdartige Harmonieenfolge doch zu fassen, zu verdauen, und sich gefallen zu lassen.

2.) Auch macht es oft einen grossen Unterschied, ob die nebeneinander gestellten Harmonieen beide in Urgestalt, oder ob eine derselben, oder beide, umgestaltet erscheinen, und in welcher Lage beide Akkorde auftreten. Man sehe in Fig. 241 viermal die Grundfortschreitung 𝔊^{7} ⸗ 𝔞, und zwar überall als *C*: V^{7} ⸗ vi: aber beim erstenmal beide Harmonieen in unverwechselten, beim zweitenmal beide in verwechselten Lagen; beim dritten- und viertenmal erscheint das 𝔊^{7} in zweiter Verwechslung, mit grosser None, und ohne Grundton. — Jedermann fühlt hier, dass ein und derselbe Grundschritt in der ersten Lage weit angenehmer klingt als in letzteren.

3.) Auch dadurch wird manche Harmoniefolge zuweilen begünstigt, dass ein, oder einige Intervalle der ersten Harmonie, bei der zweiten liegen bleiben können, wie z. B. in Fig. 197 *i* die Töne e und c des 𝔞-Akkordes schon im ℭ-Akkorde gehört wurden; wodurch die Harmoniefolge weit sanfter und fliessender erscheint, als wenn die beiden Harmonieen in weniger nachbarlichen Lagen aufeinander folgten, wie bei *k*.

Man könnte solches Vorher-Hörenlassen eines oder mehrer Töne einer auftreten sollenden Harmonie gewissermasen auch eine Vorbereitung derselben nennen. (Siehe 1. Bd. S. 261.)

Von ähnlicher Art sind die Uebergänge aus *C*-dur in's *h*-moll in Fig. 201 *l* und zum Theil auch der ins *H*-dur bei *m*.

4.) Wieder hängt oft Manches auch davon ab, ob die eine, oder die andere von zwei aufeinanderfolgenden Harmonieen auf schwere, oder auf leichte Zeit fällt. So haben wir bereits im 1. Bd. S. 266 bemerkt, dass der Schritt von einem Dreiklang, oder auch von einem Vierklange, zu einem Nebenvierklang, am füglichsten auf schwerer Zeit geschieht, der entgegengesetzte aber auf leichter, so dass allemal der Nebenvierklang auf die schwere Zeit zu stehen kommt.

5.) Auch das Piano oder Forte kann Einfluss haben; indem die Kraft und Entschiedenheit mit welcher eine, sonst an sich selber nicht leicht eingehende Harmonieenfolge auftritt, sie dem Gehöre gleichsam aufdringt, indess es dieselbe, träte sie mit weniger Anspruch und Entschiedenheit auf, zurückstossen würde. Eben darum ist denn auch auf der mächtigen Orgel, oder im vollen Vokal- oder Instrumentalchore, so Manches anwendbar, was, in minder imposantem Ton ausgesprochen, keinen Eingang finden würde.

6.) Oft kann eine Harmoniefolge, welche sonst dem Gehör anstössig wäre, auch schon dadurch in einem milderen Licht erscheinen, dass sie in eine harmonische Reihe eingeflochten aufgeführt wird. Z. B. die Harmoniefolgen °vii ⸗ iii, oder IV ⸗ °vii sind an und für sich dem Gehöre wohl etwas auffallend: Fig. 242 *i*, *k*: aber weit weniger sind sie es in einer Reihe wie *l*; denn

hier ist man, durch mehre nacheinander folgende Quartenschritte der Grundharmonie, nun schon einmal im Gange, Fortschreitungen dieser Art zu vernehmen, und nimmt darum in deren Reihe auch die Quartenfolgen IV↯°vii, und °vii↯iii, mit hin. — Vergl. auch Fig. 243 *i* und *k*.

7.) Zwei Harmonieen, welche, stünden sie im Verlauf eines musikalischen Perioden hart nebeneinander, mit Recht eine harte und grelle Harmoniefolge heissen würden, stechen alsdann weniger gegeneinander ab, wenn die Eine den Schluss eines Perioden macht, und die Andere den Anfang des folgenden; — wie natürlich: denn dadurch stehen sie schon nicht mehr so hart neben und an einander.

Insbesondere ist dies ganz vorzüglich der Fall nach sogenannten Quintabsätzen, d. h. Ruhepunkten oder Einschnitten auf der Harmonie V. In Fig. 244 erscheint, nach einem Ruhepunkt auf *f*: V, oder *F*: V, zwar überraschend, aber hinreissend schön, die Harmonie *As*: I. — Eben so tritt, (um noch ein recht bekanntes Beispiel anzuführen) in Fig. 245 *i* nach der Harmonie *F*: V, womit ein Periode endet, beim Anfange des folgenden ohne weiters *As*: I auf. — (Noch weit milder würde diese letztere Harmoniefolge erscheinen, wäre dabei etwa auf das vorstehend auf S. 186, N°. 3 Gesagte Rücksicht genommen; etwa wie bei 245 *k*.)

Auch in dem schon mehrmal besprochenen Beispiele 197 *i* wird das Aufeinanderfolgen, sonst sehr hetherogener Harmonieen und Tonar-

ten, mit durch den dazwischen liegenden Quintabsatz gemildert.

8.) Ein anderes, wirkungvolles Mittel, manche, sonst grelle Harmoniefolge, und namentlich vorzüglich Ausweichende, zu mildern und zu sänftigen, ist die Mehrdeutigkeit. Das Gehör lässt nämlich manchen Harmonieenschritt, welchen es sonst auffallend gefunden haben würde, sich dann weit eher gefallen, wenn der, der Ausweichung unmittelbar vorhergehende Akkord das Gehör in Ungewissheit über die Tonart gelassen hatte.

Als Beispiel kann Fig. 204 *o* dienen. Dort ist das Gehör, beim Akkorde [c f a dis oder es], wirklich zweifelhaft, in welcher Tonart es sich befinde; und wenn darauf die Harmonie 𝔅 erscheint, so nimmt es dieselbe willig als Tonika auf, ungeachtet *B*-dur mit der bisherigen Tonart *a*-moll nur sehr weither verwandt ist. Man könnte sagen: das Gehör, welches den Stützpunkt einer bestimmten Centralität einen Augenblick entbehrte und sich dadurch gleichsam in der Irre fühlte, nimmt darum jede sich ihm darbietende Tonart um desto williger auf, ordentlich froh, sich nur irgendwo wieder zu Hause zu wissen, — indess im Gegentheil dieselbe Ausweichung aus *a*-moll ins 𝔅-dur bei *n* weit mehr befremdete, weil ihm dort der dem 𝔅-Dreiklang unmittelbar vorangehende Akkord nicht, wie der bei *o* wirklich mehrdeutig, sondern, dem Zusammenhang und seiner Lage und Gestaltung nach, ziemlich unzweideutig, als nicht ins *B*-dur, sondern bestimmt als ins *a*-moll gehörig, erscheint. (Vergl. Seite 124 u. flg.)

Im angeführten Beispiele Fig. 204 *o* gieng der Ausweichung ein Akkord vorher, welcher das Gehör über die Tonart zweifelhaft gelassen hatte. Man kann aber eine sonst herbe Ausweichung auch schon dadurch mildern, dass man ihr einen Akkord vorangehen lässt, welcher, wenn auch nicht **wirklich** mehrdeutig, doch an und für sich selbst betrachtet auch in derjenigen Tonart, wohin die Ausweichung geschehen soll, vorfindlich wäre. Z. B. in Fig. 246 *i* erscheint der vierte Akkord bestimmt als *d*:V^7, und das Gehör ist nichts weniger als zweifelhaft über die Tonart; allein dieser Zusammenklang wäre, an und für sich selber betrachtet, doch auch in *h*-moll zu finden, als [G e ais cis]; und wenn nun, nach diesem den Tonarten *h*-moll und *d*-moll **gemeinschaftlichen Akkorde**, die Harmonie $\mathfrak{Fis}^7$ auftritt und eine Ausweichung in die von *d*-moll sehr entfernte Tonart *h*-moll bewirkt, so fällt diese Harmoniefolge doch hier lange nicht so grell auf, als wenn dem $\mathfrak{Fis}^7$ eine andere in *h*-moll gar nicht vorfindliche Harmonie vorhergegangen wäre, wie bei *k*.

Eben so wird in Fig. 247 *i* der Uebergang aus *a*-moll durch *d*-moll in das sehr entfernte *as*-moll, dadurch begünstigt, dass der dem sehr entfernten *as*-moll unmittelbar vorangehende Akkord [g b cis e], doch, als [g b des fes], auch in *as*-moll zu finden wäre. — Von derselben Art ist Fig. *k*, wo aus *g*-moll, durch *c*-moll, in *ges*-moll gegangen wird.

So wird auch in Fig. 248 aus *G*-dur zuerst ins *a*-moll, und von da weiter ins *fis*-moll und *Fis*-dur ausgewichen. (Ich sage: zuerst aus

G ins *a*; das ēis im zweiten Takt erscheint nämlich dem Gehör in der ersten Hälfte des Taktes weit eher für f̄, die Grundharmonie also eher $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None, und der Akkord, welcher eigentlich als [d gis h f̄] geschrieben sein sollte, ist nur der nachfolgenden $\mathfrak{Eis}^7$-Harmonie zu Liebe schon vorläufig als [d gis h ēis] geschrieben. S. 150.) Die Ausweichung aus *G*-dur und *a*-moll ins *fis*-moll und *Fis*-dur ist nun eine sehr entfernte, und würde wohl hart auffallen, wäre nicht der vorhergehende Akkord [d gis h ēis oder f̄] in der Art mehrdeutig und den Tonarten *a*-moll und *fis*-moll gemein, dass er, an und für sich selber betrachtet, doch auch in *fis*-moll, (als V^7 mit kleiner None) zu finden wäre. — Ja, wenn man in Anschlag bringen will, dass der fragliche Akkord dem Gehöre wohl auch als $\mathfrak{G}^7$ erscheinen könnte, so kann man ihn auch als w i r k l i c h m e h r d e u t i g ansehen, und diese Ausweichung also der auf Seite 189 besprochenen gleich stellen.

Von ähnlicher Art ist der berühmte und so oft nachgebetete Uebergang aus *B*-dur, oder eigentlich aus *Es*-dur, oder durch *Es*-dur, ins *D*-dur, in Fig. 249. Das Gehör vernimmt nämlich hier den Akkord [B d̄ f̄ ḡis d̄ f̄] im dritten Takte nicht als d:°ii^7, sondern als Es:V^7 (Seite 107) wenigstens beim erstmaligen Anhören, — (denn dass M o z a r t den Ton ḡis oder ās der bevorstehenden Ausweichung zu Liebe schon vorläufig als ḡis geschrieben hat, (S. 151) bemerkt das Gehör begreiflich nicht). Der dem neuen *D*:I vorhergehende Akkord ist also, dem Zusammenhange nach, nicht wirklich mehrdeutig,

sondern nur ein gemeinschaftlicher Akkord. Dennoch klingt die, wenn auch entfernte Ausweichung, nicht hart, und zwar unter andern hauptsächlich darum, weil der dem neuen *D*: I vorangehende Zusammenklang [B d̄ f̄ ā d̄ f̄] doch als [B d̄ f̄ gis d̄ f̄] auch in *d*-moll, ja selbst auch in *D*-dur (§ 94), vorfindlich wäre.

Auch Fig. 250 ist von ähnlicher Art. Nach einem Satz in *D*-dur, fängt unmittelbar ein neuer mit *F*: I an: dabei ist jedoch die einzeln dazwischen anschlagende Note c̄ bemerkenswerth. Man weis in der That nicht so recht, was man mit diesem c̄ anfangen, wofür es halten soll? Am einfachsten liesse es sich etwa als Quinte der Harmonie *D*: V erklären, oder etwa als durchgehende Note. — Allein nächstdem hat dies c̄ doch auch noch eine andere, hier nicht wirkunglose Beziehung: es könnte nämlich doch auch Terz der Harmonie *F*: V⁷ sein; und in dieser Hinsicht trägt es, (zumal bei wiederholtem Anhören der Stelle, nicht wenig dazu bei, den Uebergang ins *F* eingängicher zu machen; wie man leicht fühlen wird, wenn man das c̄ auslässt, oder statt dessen etwa d̄ anschlägt, und dann gleich f̄ ergreift.

Auch Fig. 251 giebt ein interessantes Beispiel solcher Wirkung der Mehrdeutigkeit. Hier wird die, in den beiden ersten Takten in *c*-moll ausgesprochene Phrase, in den zwei folgenden Takten gradezu in *d*-moll wiederholt. Das Gehör nimmt hier den mit dem 3ten Takt eintretenden neuen Anfang einer, der vorhergehenden ähnlichen Phrase, ohne Zweifel sogleich für einen neuen Anfang in *d*-moll, und dies Aufeinanderfolgen zweier Sätze aus so wenig verwandten Ton-

arten würde ziemlich hart auffallen, wenn nicht die Mehrdeutigkeit der zweiten Hälfte des 2ten Taktes die Härte milderte. Hier erscheint nämlich der in den Singstimmen liegende Ton gis dem ins *c*-moll gestimmten Gehöre zunächst als as, und sohin als None der eben zu Grunde liegenden 𝔊⁷-Harmonie. Er könnte aber auch ganz füglich als Durchgangton gis zum a der folgenden Harmonie gelten, (wofür man ihn, bei mehrmal wiederholtem Anhören, am End auch wirklich vernehmen wird.) Diese Mehrdeutigkeit verschmilzt und mildert die Härte des Ueberganges bedeutend, wozu überdies noch kommt, dass *d*-moll die Haupttonart des ganzen Stückes ist, in welche das Gehör sich ohnedies schon williger wieder einstimmen lässt; und endlich könnte man sogar noch mit in Anschlag bringen, dass die Zusammenklänge [gis f d] und [gis d h] eine Harmonie darstellen, welche an sich selber zwischen 𝔊⁷ und 𝔈⁷ mehrdeutig ist, und als 𝔈⁷ betrachtet, als Wechseldominantharmonie gewissermasen schon auf *d*-moll hindeutet, wonach dann, wenn man, seit der Pause des Basses, die Singstimmen als Bass ansieht, die Sache gleichsam das Ansehen gewinnt, wie bei *k*.

Aehnliches wird man in den Beispielen 252 und 253 erkennen.

Auf ähnliche Art wird auf Taf. 19, T. 24—26 der Uebergang aus *es*-moll ins weit entfernte *c*-moll durch die, diesen beiden Tonarten gemeinschaftliche, verminderte Dreiklangharmonie vermittelt. Man versuche dagegen, diese Ausweichung, ohne dies Linderungsmittel, unmittelbar durch den unzweideutigen 𝔊⁷-Vierklang zu bewirken, wie bei *l*, so wird man finden, dass die ganze, dort verdeckt gewesene Härte, hier wieder fühlbar wird.

Auf eben solche Weise ist auch, in dem, schon auf Seite 187 besprochenen Beispiele Fig. 201 *l*, die Ausweichung aus *C*-dur ins *h*-moll, nebst dem dort Erwähnten, zugleich auch durch den Akkord [g h d f] begünstigt, welcher, als [g h d cis], doch auch in *h*-moll vorfindlich wäre; — und gewissermasen selbst der ins *H*-dur bei *m*. (Vergl. auch 1. Bd. S. 229, Fig. 132.)

Eben so wird in Fig. 203 der Harmonieenschritt aus *C*-dur in das entfernte *h*-moll dadurch sehr begünstigt, dass dem h-Akkorde der auch in *h*-moll vorfindliche e-Akkord vorhergeht. — Uebrigens liesse sich vielleicht auch sogar behaupten, dass in diesem Beispiele selbst die Harmonie e dem Gehöre wirklich schon nicht ganz unzweideutig als I von *C*-dur erschien: denn da schon an sich selbst die Harmonie I dem Gehöre nicht sehr geläufig, ja, man kann sagen, etwas Ungewöhnliches ist, (S. 33 N°. 3) es daher schon überhaupt nicht besonders geneigt ist, eine Harmonie für I zu nehmen, so wird es, wenn hier die e-Harmonie in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes abermal anschlägt, schon zu zweifeln anfangen, ob es dieses e nicht etwa für etwas Anderes als für *C*:I nehmen solle.

Von ähnlicher Art ist die Ausweichung Fig. 224 *i* aus *a*-moll durch *d*-moll ins *h*-moll, — so wie auch die bei *k*, wo Harmonieen aus *h*-moll und *B*-dur unmittelbar aufeinander folgen; — so auch in Fig. 218 die Folge *Es*:V⁷ ≠ b:I, u. a. m.

9.) Ferner kann man sagen, dass diejenigen Ausweichungen, welche durch die Sextquartenlage des neuen tonischen Akkordes bewirkt werden (S. 120), meist gelinde sind, so dass man auf diese Weise nicht nur in sehr entfernte Tonarten gelangen kann, sondern es ist diese Ausweichungsform auch meistens mit besonderer Anmuth verbunden.

So wird in dem vorhin angeführten Beispiele Fig. 249 der Uebergang aus *B*-dur oder *Es*-dur ins *D*-dur, nebst der Mehrdeutigkeit der vorhergehenden Harmonie, zugleich durch die Quartsextenlage des D-Akkordes begünstigt.

Auch in Fig. 253, wo, nach *f*:V⁷ oder *As*: V⁷, ein neuer Satz mit *Des* : I anfängt, entspringt die ungemeine Anmuth des Ueberganges aus dem Vereine mehrer günstiger Umstände: der Sextquartenlage der neuen tonischen Harmonie, dem vorhergehenden Ruhepunkte (S. 188) und aus der Mehrdeutigkeit des Akkordes [g des c̄ b̄].

Auch in Fig. 251 *i* trägt der Eintritt der Hörner mit [A a] bei, das Gehör halbweg zu täuschen, als fange die neue Phrase in *d*-moll wirklich in Quartsextenlage an, wie bei *k*.

Man wird ebendieses an den meisten der auf Taf. 12, Fig. 200 u. 201 aufgeführten Ausweichungen dieser Gattung finden; wobei jedoch nicht zu übersehen ist, dass bei vielen derselben auch wieder eine Mehrdeutigkeit des vorhergehenden Akkordes und andere begünstigende Umstände mitwirken, wie zum Theil bereits vorstehend erwähnt wurde.

Besonders geläufig sind dem Gehör in dieser Hinsicht auch Phrasen der Art wie Fig. 253½ *i* bis *p*, wo der entscheidende tonische Quartsextakkord nach einem Akkorde folgt, welcher als dessen Wechseldominantakkord angesehen werden kann. — Von ähnlicher Art sind die Ausweichungen in den Figuren 249, 251, 252 *k*, 253, u. a. m.

Noch eine Menge anderer Umstände aller Art, welche zum Theil noch nicht erklärt werden können, auf die wir aber in verkommenden Fällen aufmerksam machen werden, können beitragen, die Härte, welche einer Harmoniefolge sonst ankleben würde, sehr zu mildern, wo nicht ganz verschwinden zu machen. Unter diese Umstände gehört unter andern auch ein recht natürlicher Fluss der Stimmen; so wie auch selbst einzelne eingeflochtene durchgehende Noten, Vorhalte, oder eingeschobene durchgehende oder Scheinakkorde, oft beitragen, manche sonst herbe Harmoniefolge linder und eingehender zu machen.

§ 242.

Man wird, die Sache aus dem gegenwärtigen Standpunkte betrachtend, auch leicht bemessen, dass es unmöglich ist, die Würdigung der verschiedenen möglichen Harmoniefolgen und all ihrer möglichen Kombinationen, durch wenige allgemeine Maximen zu erschöpfen, und die Frage: „Welche Harmonieen kann man aufeinander folgen lassen? Welche Harmonieenfolgen sind gut, „welche verwerflich?“ mit kurzer Antwort abzufertigen. Wohl lassen sich zwar die verschiedenen Fälle unter gewisse Abtheilungen und Unterabtheilungen bringen und zusammenfassen: allein von keiner Klasse, von keiner Ab-, oder Unterabtheilung, lässt sich viel Allgemeingiltiges sagen; keine Klasse lässt sich im Ganzen gut, oder im Ganzen nicht gut nennen, keine sich über Bausch und Bogen taxiren; und wer hier mit allgemeinen Machtsprüchen durchkommen wollte, würde nothwendig sich, oder andere täuschen, weil solche allgemeinen Maximen, auf so vielfältig und so wesentlich verschiedene Fälle nicht passen würden. Nein! wer die obige Frage erschöpfen, und bestimmen wollte, in wiefern jede Harmoniefolge

gut, oder nicht gut, fliessend, angenehm, auffallend, grell, oder gar verwerflich sei, dem bliebe nichts übrig, als, alle 6888 Fälle einzeln zu durchgehen, und jeden eigens, und unter jeder möglichen Kombination, und unter allen dabei eintreten könnenden Umständen, zu prüfen und zu würdigen. — Ein ungeheures Stück Arbeit, welches zu erschöpfen, Folianten kaum hinreichen würden, die, wollte sie Einer schreiben, am Ende Niemand würde durchstudiren mögen.

Bei solcher Alternative, entweder allgemein absprechender Urtheile über den Werth oder Unwerth der Harmonieenfolgen als allgemeingiltig aufzustellen, welche höchstens einseitig wahr, und folglich wenigstens zur anderen Hälfte falsch sein würden, — oder aber in eine unabsehbare Vereinzelung zu versinken, — und um uns gleich fern von täuschender Allgemeinheit, wie von ermüdender Vereinzelung, zu halten, — um weder etwas Unganzes für ganz, noch eine langweilige ausführliche Kritik alles Einzelnen zu geben, wollen wir einen Mittelweg dadurch zu treffen suchen, dass wir zwar das ganze Feld begehen, jedoch ohne grade jeden Fussbreit Landes ausführlich zu durchforschen, sondern von dem Vielen, was über die verschiedenen Harmonieenfolgen zu sagen wäre, nur dasjenige anführen, was am erheblichsten scheint, ohne aber dies Einzelne für eine erschöpfende Theorie der Harmoniefolgen auszugeben, das Uebrige aber dem richtigen Gefühl eines jeden selbst überlassen, welches denn hierin glücklicher Weise auch ohne Theorie, ja, wie die bisherige Erfahrung gezeigt hat, selbst den unwahren Theorieen zu Trotz, in der Anwendung ziemlich sicher leitet.

Uebrigens mag es Manchem in der Folge einmal eine interessante Beschäftigung sein, für sich selber die verschiedenen Zusammenstellungen und Harmoniefolgen, nach den unten gemachten Eintheilungen, vollständiger zu durchgehen, und zu versuchen, ob und auf welche Art nach dieser oder jener Harmonie diese oder jene angeschlagen werden könne, u. s. w. Er wird dadurch

zuweilen unerwartet auf neue, oft sehr wirkungvolle Harmoniewendungen geleitet werden, auf die er sonst, bei planlosem Suchen, nie gerathen sein würde. Freilich aber werden Anfänger derartige Forschungen noch nicht mit vollständigem Erfolge anstellen können, so lang sie nicht auch mit den Gesetzen der Stimmenführung vertraut sind.

Aus dem von S. 185 bis hierher aufgestellten Gesichtspunkte betrachtet, wüssten wir also auch nicht eine einzige Harmonieenfolge unbedingt zu verbieten. Es ist wahr, und wir werden es bei unsrer vorhabenden Begehung des Feldes schon finden, dass manche Folgen eine ganz wunderliche, oft selbst hart auffallende Wirkung thuen: allein nicht nur können solche Folgen, durch Umstände der im § 241 erwähnten Art, zuweilen sehr, ja oft gänzlich, technisch gelindert werden, sondern auch ästhetisch betrachtet, kann ja das Fremde und Befremdende, das gewissermasen Herbe, ja selbst das Barokke, am rechten Ort angebracht, in der Kunst zuweilen zweckmässig und von trefflicher Wirkung sein.

Anmerkung.

Auch die Lehre von den verschiedenen Harmonieenfolgen und ihrem Werth und Unwerthe findet sich in unsern Lehrbüchern in einem kümmerlichen, man dürfte sagen erbärmlichen Zustande.

Die meisten Schriftsteller machen es kurz, und übergehen sie gänzlich.

Andere wenige, welche dieselbe berühren, thun es auf eine so oberflächliche Weise, dass es besser wäre, sie lieber ganz zu übergehen. Sie meinen nämlich, die Sache damit abzuthun, dass sie, auf einer oder einigen Blattseiten, einige wenige Regeln zum Besten geben: „in welchen Intervallen die Grundharmonie, oder, wie sie es nennen, der Grundbass (?) sich bewegen dürfe", d. h. ob Sekundenschritte, ob Terzenfortschreitungen u. s. w. der Grundharmonie (§ 230) erlaubt, oder unerlaubt seien, u. dgl.

So lehrt z. B. Rousseau, im *Diction. de mus. Art. Basse-fondamentale*, es seien dreierlei Fortschreitungen des sogenannten Grundbasses möglich, und nur diese drei; nämlich: „1. *Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte*," 2. *De*

„*Quarte ou de Quinte.* 3. *Monter diatoniquement au moyen „de la Dissonnance qui forme la liaison,*“ (Das versteh ich nicht!) „*ou par licence* (S. 1. Bd. S. 261) „*sur* (?) *un Ac„cord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une „marche absolument interdite à la Basse-fondamentale, ou „tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits „consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu:*“ (Auch wieder eine Ellipse!) „*cette regle n'a point d'autre „exception, et c'est pour n'avoir pas démélé le vrai fonde„ment de certains passages, que M.* **Rameau** *a fait des„cendre diatoniquement la Basse-fondamentale sous des Ac„cords de Septième; ce qui ne se peut en bonne Harmonie.*“ Hier also ein Codex alles dessen, was die Modulation darf, oder nicht darf, in wenigen Zeilen ausgesprochen!

Wer sieht aber nicht, wie wenig auf solchem Wege allgemeingiltige Entscheidungen möglich sind? — Wie viele ganz verschiedene Fragen liegen z. B. nur in der Einen: ob Sekundenfortschreitungen der Grundharmonie gut, oder nicht gut, erlaubt, oder verboten heissen sollen? Ob z. B. nach einem Akkorde dessen Grundton die Note c ist, ein andrer folgen könne, dessen Grundnote eine grosse oder kleine Sekunde höher ist als c? —

Wenn man es nämlich ausrechnen will, wie viele wesentlich verschiedene grosse oder kleine Sekundenschritte, von jeder der 14 eigenthümlichen Harmonieen einer harten, oder den 10 Harmonieen einer Molltonart, zu einem harten, weichen oder verminderten Dreiklang, oder Haupt-, oder Nebenvierklang dieser oder jener Tonart geschehen können, so findet man, dass nicht mehr und nicht weniger, als 1152 Sekundenschritte möglich sind, deren jeder etwas ganz Anderes, jeder eine ganz andere Grundfolge ist: und zwar 576 kleine, und eben so viele grosse Sekundenschritte. Denn es kann, um zuerst die denkbaren

I.) Kleinen Sekundenschritte der Grundharmonie zu berechnen,

- A.) In harter Tonart folgen
  - 1.) nach einer Dreiklangharmonie, und zwar
    - a.) nach der der ersten Stufe,
      - α.) eine andere Dreiklangharmonie, und zwar, z. B. in *C*-dur, entweder
        - *aa.*) eine grosse: also in *C*-dur nach C der Des-Dreiklang. Nun kann aber Des bald *Des*: I, bald *Ges*: V, bald *As*: IV sein, bald *ges*: V, bald f: VI (S. 46); — sind also fünf verschiedene kleine Sekundenschritte 5
        - *bb.*) oder es folgt nach *C*:I die kleine Dreiklangharmonie der nächsten Stufe, also des. Auch diese Harmonie ist bald *Ces*: II, bald *Bes*: III, *Fes*: VI, *as*: IV, oder *des*: I, (S. 47); —

(zu übertragen 5

(Uebertragen 5
sind also wieder fünf andere kleine Sekundenschritte . . 5
cc.) oder es folgt eine verminderte Dreiklangharmonie, also °hes, welche Harmonie dreierlei Sinn hat (S. 46); sind wieder 3 verschiedene kleine Sekundenschritte . . . 3

zusammen bis jetzt . . — 13

b.) Auf gleiche Weise findet man, dass nach der Dreiklangharmonie der ersten Durstufe vier verschiedene Vierklänge folgen können; nämlich z. B. in C-dur
aa.) der Hauptvierklang Des⁷, in zweierlei Beziehung . . 2
bb.) der weiche in vierfacher, 4
cc.) der mit kleiner Quinte in zweifacher, . . . 2
dd.) der grosse in dreifacher, 3

sind wieder . . . . — 11

zusammen bis jetzt . . 24

b.) Eben so ergeben sich nach der Dreiklangharmonie der zweiten Durstufe eben so viele verschiedene kleine Sekundenschritte . 24
c.) Eben so nach der der dritten . . 24
d.) - - - - - - vierten . . 24
e.) - - - - - - fünften . . 24
f.) - - - - - - sechsten . . 24
g.) - - - - - - siebenten . . 24

Zusammen bis hierher . . . 168

2.) Auf ähnlichem Wege findet man, nach jeder der sieben Vierklangharmonieen der harten Tonart, eben so viele verschiedene kleine Sekundenschritte 168

B.) In weicher Tonart kann eben so folgen
1.) nach einer Dreiklangharmonie, und zwar
a.) nach der der ersten Stufe,
a.) eine andere Dreiklangharmonie, und zwar, z. B. in *a*-moll, entweder
aa.) eine grosse, wie oben in fünffacher Bedeutung, . . 5
bb.) oder eine kleine desgleichen, 5
cc.) oder eine verminderte, in dreifacher 3

bis hierher . . . 13

b.) vierlei Vierklänge, zusammen in eilffacher Bedeutung 11

zusammen 24

(Zu übertragen 24. 336

	(Uebertragen	21.336
b.)	Nach der Dreiklangharmonie der zweiten Mollstufe eben so	24
c.)	Nach der der vierten . . .	24
d.)	- - - fünften . . .	24
e.)	- - - sechsten . . .	24
f.)	- - - siebenten . .	24
	zusammen	— 144

2.) Eben so findet man, nach jedem der vier Vierklänge der Molltonart, 96 kleine Sekundenschritte 96

zusammen 576

II.) Auf ganz ähnlichem Weg ergeben sich eben so viele grosse Sekundenschritte 576

Im Ganzen also, wie gesagt, ... 1152

Sage eilfhundert und zweiundfunfzig verschiedene Sekundenschritte, — der vielfältigen Kombinationen von Umständen (S. 185 - 198) noch nicht einmal zu gedenken, durch welche der Werth oder Unwerth jeder derartigen Fortschreitung so entscheidend erhöht oder gemindert werden kann. —

Und nun frag ich, wie ist es möglich, über den Werth oder Unwerth einer ganzen Klasse so wesentlich verschiedener Grundfolgen, mit Einer Sentenz abzusprechen?!

Dessen ungeachtet ist unsern Schriftstellern ein solches Absprechen eine Kleinigkeit. — Da ist aber auch freilich sehr begreiflich, dass auf diesem Wege die gröbsten und handgreiflichsten Unrichtigkeiten zu Tage gefördert werden.

Wir wollen deren, nur beispielweis, einige erwähnen; und da wir vorhin eben von Sekundenfortschreitungen sprachen, so fangen wir gleich bei diesen an.

Solche sind, nach dem angeführten Rousseau, wie wir gesehen, sammt und sonders mit Einemmale verbannt! — Mit ihm einverstanden demonstrirt auch Rameau, (bei d'Alembert, § 36 u. 37) aus den gelehrtesten Gründen, es könne nach einer Dreiklangharmonie unmöglich wieder ein Dreiklang auf der nächstbenachbarten Tonstufe folgen: z. B. C ꞉ d; — am wenigsten dann, wenn beide Dreiklänge gross seien. Z. B. C ꞉ D.

Fehlerhaft und schlecht wären, diesemnach, alle in den bisherigen Beispielen ersichtliche Sekundenfortschreitungen, — (und mit nicht geringem Schrecken bemerke ich hier, leider zu spät! wie sträflich auch ich gegen den Rameau und den Rousseau verstossen, als ich das erste Allegro meines *Te Deum laudamus* mit einer ganzen Reihe von Harmonieenschritten des Gelichters I ꞉ II, und V7 ꞉ VI angefangen: —! Fig. 254.)

Marpurg wagt es zwar, in seiner Anmerkung (10) zu Rameaus Sistem, solche Sekundenfortschreitungen in

Schutz zu nehmen. Allein worauf gründet sich seine Schutzrede? Allerdings, sagt er, ist die Sekundenfortschreitung Fig. 255 *i* dem Grundbasse nicht natürlich; allein die Kunst kommt eben der Natur zu Hilfe. Die Fortschreitung wäre natürlich, wenn sie wäre wie bei *k*, d. h. wenn ein G-Akkord zwischen dem C- und dem D-Akkorde stünde: — Nun! bei *i* ist der G-Akkord eben nur — ausgelassen. — „Eine Sekundenfortschreitung im Grundbasse ist also eine elliptische Fortschreitung".

Was ist aber das für eine Rechtfertigung! Nach solcher Ellipse oder Auslassung folgen ja nun doch wieder C und D, unmittelbar aufeinander! Sind nicht solche Erklärungsarten wieder würdige Gegenstücke zur schon früher (1. Bd. S 261) belobten elliptischen Auflösung? und überhaupt immer wieder der Zirkel: die Fortschreitung wäre recht, wenn sie anders wäre: sie ist also recht wie sie ist, denn man darf sich nur vorstellen, sie sei anders. —

Auch Kirnberger erklärt sich im Allgemeinen sehr gegen die Sekundenschritte, und erlaubt, in seinen Grundsz. Geb. d. Harm. § 22, S. 51 ff. und in der Nacherinnerung, eigentlich keinen anderen, als nur diesen: I : °II7. In seiner Kunst des reinen Satzes, II. Theil, 1. Abschn., 1. Abtheil., S. 14 gestattet er aber wieder überhaupt die Sekundenfortschreitung 1.) von einem harten Dreiklange zu einem weichen, z. B. C : d, oder G : a, — 2.) von einem weichen zu einem verminderten, z. B. a : h°, — 3.) in der Molltonart die Folge V : VI, und ausnahmweis auch wohl noch in Moll IV : V; (also nicht auch in Dur: IV : V.

Ich sehe zwar mit Vergnügen, dass durch diese Lehrsätze Kirnberger mich von meiner Sünde gegen den Rameau und Rousseau wieder entbindet: allein auch nach solchen, liberaleren Grundsätzen, bleiben doch wieder eine grosse Menge von Sekundenfortschreitungen nach dem Kirnberger verboten, die es dem Gehöre nach nicht sind, die täglich vorkommen, und den besten Tonsetzern und Zuhörern für tadelfrei gelten. Verboten bliebe nämlich noch immer z. B. selbst die ganz alltägliche Folge in *C*-dur: F : G.

Zwar will Kirnberger ganz und gar nicht behaupten, es klinge übel, wenn in einem Satz aus *C*-dur die Harmonieen F : G unmittelbar aufeinander folgen: allein eine solche Harmonieenfolge F : G ist, (so lehrt er, § 22 seiner wahren Grundsätze, S. 52.) dann nicht so zu verstehen, wie sie da steht, nicht als F : G, sondern so, als hiese sie folgendermasen: F : d7 : G, und der Mittelakkord d7 — sei eben nur wieder — ausgelassen ... (Also wieder eine Ellipse!) —

Auch die ebenfalls allgemein übliche Folge V7 : VI, z. B. G7 : a, bliebe, nach dem Kirnberger, zwar als Sekundenfortschreitung verboten: allein unter ähnlicher Firma einer Elliptischen Harmonieenfolge wird sie hernach wieder erlaubt. Der Akkord [G H d f], sagt K., (K. d. r. S. I. T., S. 62) ist nämlich in solchen Fällen nicht als G7, sondern eigentlich so zu verstehen, als wäre es der Akkord [E G H d f], und folglich e7 mit der None f. Der Grund-

ton E ist nur wieder — ausgelassen. (Warum erlaubt K. in Moll die Folge 𝔊⁷ ⁝ 𝔉, warum erklärt er da nicht auch den 𝔊⁷- Akkord als [C E Gis H d]? — oder, wenn er 𝔊⁷ ⁝ 𝔉 ohne Ellipse erlaubt, warum nicht eben so auch 𝔊⁷ ⁝ 𝔞?)

Eben so erklärt er, § 22 s. wahren Grunds., S. 51, die Folge 𝔊⁝𝔇, Fig. 256, für eine *elliptische*, indem der zweite Akkord nicht 𝔊, sondern 𝔞⁷ mit ausgelassener Grundnote sei! —

Beinah noch kläglicher ist es zu sehen, wie er sich dreht und windet, um *ganze Reihen* von Sekundenfortschreitungen, welche fehlerhaft zu nennen, ihm doch sein gutes Ohr verbot, für etwas Anderes als Sekundenfortschreitungen zu erklären, auf dass doch nur das Verbot der Sekundenfortschreitungen bei Ehren bleibe. Die *Ellipsis*, welche ihm bei den vorerwähnten Fällen so schöne Dienste geleistet, scheint ihm hier nicht genügend; er erfindet daher wieder zwei andere Erklärungsarten. Die Fortschreitungen der Grundharmonie in einer Reihe wie Fig 257 *i* (sagt er, in d. w. Grunds. § 20, S. 45 u. ff.,) sind keineswegs Sekundenschritte, sondern die Akkordenfolge ist so zu verstehen, als hiesse sie wie bei *k*; nur tritt bei *i*, im zweiten Takt, in der Oberstimme, die Note $\bar{\bar{d}}$, statt wie bei *k* auf dem zweiten Taktheil, schon auf dem ersten, also vorzeitig ein; sie *antizipirt* das $\bar{\bar{d}}$. Die Grundharmonie der ersten Hälfte des zweiten Taktes in *i* ist also eigentlich nicht 𝔡, sondern vielmehr 𝔉. Fig. *l* —! Auch hier giebt er uns also ein *Wort* statt der Sache. Erst hiess es Ellipse, jetzt Antizipation. — Aber auch nach dieser neuen Worterfindung bleibt die Frage ganz unbeantwortet: wenn die Grundharmonie der ersten Hälfte des zweiten Taktes 𝔉 ist, mit welchem Rechte steht denn darin die Note $\bar{\bar{d}}$, welche eben das karakterische Unterscheidungs-Merkmal zwischen 𝔉 und 𝔡 ist? — Mit welchem Rechte träte dies, der 𝔉-Harmonie fremde $\bar{\bar{d}}$, unvorbereitet, im schweren Takttheil auf, und bliebe unaufgelöset liegen?

Das war die *eine* Kirnbergersche Erklärart solcher Sekundenreihen. Die *zweite* heisst: *Retardation*. Man kann, sagt er, einer solchen Reihe auch die Grundharmonieen unterschieben, wie bei *m*, und auf diese Art ist sie eigentlich so zu verstehen, als hiesse sie wie bei *n*; nur retardiren bei *m* die beiden Unterstimmen, und treten, mit $\bar{f}$ und $\bar{a}$, statt auf dem 2ten Viertel, erst auf dem dritten ein. — So wären denn bei *m* die auf dem zweiten Viertel noch fortwährenden Töne e und g Vorhalte von f und a, auf dem schweren Takttheile vorbereitet, auf dem leichten dissonirend, und auf dem folgenden schweren auflösend —!

So wie unsere Theoristen die Fortschreitung der Grundharmonie um eine Stufe aufwärts zu verbieten pflegen, eben so findet man auch die Fortschreitungen in die *Untersekunde* verboten; wie z. B. in der oben angeführten Stelle des *Rousseau*, oder bei *Kirnberger*, u. A. m.

Mit neuer Bestürzung bemerke ich hier in Fig. 254 nun auch noch mehrmal nacheinander die Grundfolge II ⁝ I —! und

ähnlichen Gelichters sind in Fig. 258 die Fortschreitungen IV : III : II : I, — in Fig. 259: V : IV : III : II : I, — in Fig. 260: V : IV : III : II. — Doch wer hat je in Mozarts *Requiem* die Stelle des *Sanctus* Fig. 258 gehört, ohne von ihrer Majestät ergriffen zu werden? Wer fühlt sich nicht bewegt in Gluks Ouverture zu *Ifigenia*, Fig. 259? — wer nicht erhoben im prächtigen *Gloria* der Voglerschen *d*-moll-Messe, Fig. 260?

Und wollen wir nun diese Stellen aus Mozarts, Gluks, Voglers und Anderer Werken als fehlerhaft ausstreichen? — oder nicht etwa lieber das Verbot derselben aus unsern Lehrbüchern?

Auch die Folge II : I, zumal in nicht verwechselter Akkordenlage bliebe nach Kirnberger fehlerhaft. (K. d. r. S., 2r Th., 1. Abschn., 1. Abth., S. 14.) Allein meines Erachtens klingen in Fig. 261 *i*, *k*, diese Akkordenfolgen wenigstens nicht verwerflich? Sollen wir daher solche Akkordenfolgen unbedingt verbieten? — und müssten wir also auch z. B. in Méhuls *Une folie* die Stelle ausstreichen, wo *Carlins* schalkhafte Einfalt sich, so ächt humoristisch, grade durch diese Harmonieenfolge ausspricht? — Fig. 262.

Wieder Andere, z. B. Vogler (Handbuch zur Harmonielehre, Kap. 3, § 21, S. 80,) und sein Apostel J. H. Knecht, verbieten das unmittelbare Aufeinanderfolgen zweier auf nebeneinander liegenden Stufen stehenden Dreiklänge wenigstens dann gänzlich, wenn beide gleichartig sind, nämlich entweder beide hart, oder beide weich, z. B. F : G, G : F, oder d : e, e : d. —

Nach dieser Theorie wären nun freilich die Fortschreitungen II : I in Fig. 254 u. and. wieder unverpönt; verboten blieben aber doch eine Menge anderer, z. B. II : III, III : II, IV : V, V : IV, u. a.

Allein, was zuerst das Aufeinanderfolgen zweier harten Dreiklänge angeht, so haben wir schon oben S. 201 u. f. genug darüber gesagt. — Aber auch was weiche Dreiklänge betrifft, so beweiset gleich Fig. 263 *i*, dass deren Aufeinanderfolgen nichts weniger als unangenehm klingt, ungeachtet hier die zwei weichen Dreiklänge e und d, vor- und rückwärts, unmittelbar aneinander gereihet sind. — Wer kann eine Akkordenfolge wie Fig. 264 *i* fehlerhaft schelten? — Und wären nicht, nach der Voglerschen Regel, — auch alle eben angeführten Stellen Mozarts, Gluks, und — was das schönste ist — Voglers selbst, verboten? — Dass freilich in Fig. 264 *k* und *l* das einförmige Nacheinderfolgen der zwei Nebenharmonieen e und d dem Gehöre nicht wohlthut, ist allerdings wahr; darum ist aber doch, wie die obenerwähnten Beispiele beweisen, nicht jedes stufenweise Folgen eines weichen Dreiklanges auf den anderen fehlerhaft, sondern — die Regel selber ist es.

Auf gleiche Weise findet man auch die Sextenfortschreitungen in den Lehrbüchern schwer verboten, z. B. bei d'Alembert a. ang. O. § 36, — bei Rousseau, u. a. m.

Ich frage aber auch hier: wessen Ohr fühlt sich beleidigt durch die Sexten- oder Unterterzenfortschreitungen bei Fig. 265. — Und haben wir nicht erst vorhin (S. 203) gesehen, dass Kirnberger die Sekundenfortschreitungen in Fig. 257 grade nur dadurch entschuldigt, dass er eben Sextenfortschreitungen einschiebt!!

Auch hier tritt nun vorbelobter Marpurg wieder ins Mittel, indem er a. ang. O. die Sextenfortschreitung 𝔈 : a in Fig. 265 *i* für eine Ellipse oder Elision der Phrase bei *k* erklärt —! — (Auf diese Art wäre also die ebenerwähnte Fig. 257 eine Ellipse einer Ellipse.)

Aber, wozu denn, um's Himmelswillen, all dies mühselige und unnatürliche Deuteln an sich natürlicher und tadelloser Harmoniefolgen, blos um eine, an sich unnatürliche und schlechte Regel, welche durch dieselben widerlegt wird, doch bei Ehren zu erhalten!

Wieder Andere beschränken hauptsächlich nur die Fortschreitung gewisser Harmonieen, — z. B. der verminderten Dreiklangharmonie. So sagt Kirnberger, K. d. r. S. Th. 1. S. 38: „Der verminderte Dreiklang hat keine andere „Fortschreitung, als vier Grade (er meint damit eine Quarte) „über sich." — Aber aus seinem eigenen vorletzten Exempel erhellt, dass er einen Satz wie Fig. 266 nicht würde missbilligen können. Am Ende führt er selbst noch ein Exempel einer Harmoniefolge °𝔥 : 𝔉 an! Fig. 267.

Auch diese Regel ist also wieder augenscheinlich falsch, und Kirnberger wird also auch hier wieder seinen Scharfsinn aufbieten müssen, um eine Erklärung ebenerwähnter Beispiele durch eine Ellipse, durch Antipation, Retardation, oder sonst eine schlaue Fiktion, zu ersinnen, und zu beweisen, dass die obigen Folgen °II : I in der That nicht °II : I, sondern im Grunde wirklich °II : V seien.

Oder sind die vielen angeführten Beispiele von Harmoniefolgen, welche den von den Tonlehrern aufgestellten Verboten schnurstrak zuwiderlaufen, und doch nicht übel klingen, sind sie etwa nur „Ausnahmen" von der Regel, welche, wie die oft wiedergekäuete Phrase spricht, „nur gute Tonsetzer sich erlauben dürfen" — ? — Aber, zu geschweigen dass der Ausnahmfälle dann überschwenglich mehr wären als deren wo die Regel zutrifft, — so sollt' ich denken, wenn diese wahr wäre, so müssten Uebertretungen derselben nothwendig ungut sein, ohne subjektive Rücksicht auf die Feder, aus welcher sie geflossen; und umgekehrt, wenn die Uebertretung oder Ausnahm gut, also objektiv erlaubt ist, so muss sie es jedem sein. Eine Regel aber, von welcher ein jeder Ausnahmen machen, d. h. sie übertreten darf, ist keine Regel.

Oder sind vielleicht solche Ausnahmen auch wieder „nur „im freien Styl erlaubt, im strengen aber verboten?" — Ueber diese Phrase überhaupt habe ich mich schon S. 236 d. 1. B.

erklärt. — Uebrigens **warum** wären sie denn nur in jenem, und nicht in diesem Styl erlaubt? Weil es in der Natur der Sache liegt? oder weil der Theoretiker Y, oder Z es einmal gesagt hat? —

Doch genug und übergenug zum Belege der groben Unrichtigkeit auch dieses Theils unserer bisherigen Theorieen!

Ich habe übrigens all diese Blösen hier wieder nicht sowohl **darum** aufgedeckt, um den Theoristen zum Vorwurf zu machen, dass sie, keine besser zutreffende allgemeine Regeln aufgestellt, oder sonst die befragliche Lehre nicht erschöpfender bearbeitet haben. Ich verkenne es ja nicht, dass es ein, nicht nur den Theoretiker, sondern auch seine Leser, allzusehr ermüdendes Geschäft wäre, ein so ungeheuer ausgebreitetes Feld, wie das der verschiedenen möglichen Harmonieschritte, da es sich mit summarisch absprechenden Ge- und Verboten nun einmal nicht abthun lässt, Schritt für Schritt zu durchgehen, und den Werth und Unwerth einer jeden Grundfolge unter jeden möglichen Umständen, gründlich zu durchgehen. Nicht dieses war von ihnen zu fodern, wohl aber, dass sie, bei der nun einmal vorliegenden Unthunlichkeit der Sache, dieselbe nicht lügenhaft bemäuteln, und sich nicht den Schein geben sollten, das so ungeheure Feld mit wenigen oberflächlich hingeworfenen allgemein absprechenden Regeln abthun zu können. Ihre Pflicht war es, die stattfindende ungeheure Manchfaltigkeit aufzudecken und ihre Leser überschauen zu lassen, statt diese zu täuschen, durch Vexierregeln und Vexirverbote, welche jeder, der seinen und anderer Ohren traut, bei der Anwendung überflüssig und unwahr findet, und daher mit Recht beiseitsetzen, übertreten und verachten lernt.

Auf diese Weise ist es freilich kein Wunder, wenn in den Augen der Tonsetzer die Namen **Theoretiker**, und **Pedant**, **Theorie**, und **Schulstaub**, für gleichbedeutend gelten? — Ja, so lang es um die Theorie einer Kunst, welche in der Ausübung auf einer so wunderbar hohen Stufe steht, unbegreiflicher Weise noch **also** aussieht, kann man mit Recht sagen, die Theoretiker besitzen ohne Vergleich weniger Theorie, als die Praktiker; denn jene lehren falsche Regeln; diese aber thun nach den wahren; — die Regeln welche jene aufstellen beweisen sich unendlich öfter als unwahr, denn als wahr; indess diese hohe Kunstwerke erzeugen, von denen wir bessere Regeln schon längst hätten lernen können, und sollen. Denn, wenn es wahr ist, dass in der Kunst, die Ausübung vor der Theorie hergehen muss, und diese von jener erst abstrahirt wird, so muss eben darum die Theorie denn auch wirklich nachrücken wollen, und, von Köhlerglauben frei, Regeln welche sich in der Anwendung als nicht wahr erproben, ohne Weiteres aufgeben. — Ja! wenn wir auch an die Stelle solcher unwahren Regeln nicht einmal Bessere, sondern gar keine, zu setzen hätten, selbst dann müsste es allemal das Erste sein, die alten, einmal als falsch befundenen, wegzuwerfen, und an Vorschriften, von deren

Unwahrheit einmal Beweise vorliegen, nicht mehr zu glauben. Denn selbst das blose Wissen, dass man etwas nicht weiss, ist ja doch schon viel besser, als irrthümliches Glauben an ein falsches Wissen, welches letztere ja von jeher das mächtigste Hindernis der Erforschung des Wahren gewesen.

So aber, und so lang man Regeln bestehen lässt und glaubt, nach welchen tausend und abertausend Stellen, welche in aller Musik täglich vorkommen und vollkommen gut klingen, verboten wären, Regeln welchen ihre Verfasser wohl auch gleich auf der nämlichen Blattseite selbst zuwiderhandeln, indess man vor Manchem, was wirklich übel klingt, auch nicht einmal eine Warnung findet (vergl. 1. Bd. S. 238), — solang man an solche Regeln glaubt und glauben macht, ist es freilich eine mehr als herkulische Arbeit, die Kunst nach solchen Regeln zu studiren; und in diesem Sinn ist die Jeremiade nur zu wahr, mit welcher der brave Fux, in seinem *gradu ad Parnassum*, dem Kunstjünger zum freundlichen Willkommen bekomplimentirt: „*An nescis*, „*Musicae studium immensum esse mare, neque Nestoris annis* „*terminandum? Verè rem difficilem, onusque* (!) *Aetnâ* „*gravius suscipere intendis!*" (L. II, p. 43.) — Ja, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es kein Wunder, — und sogar nicht unrecht, dass man es so häufig vorzieht, in der Komposition von bloser Routine anzugehen, statt von Grundsätzen, indem man, es ist nicht zu läugnen, durch jene wirklich nicht nur weit leichter, sondern auch sogar sicher und zuverlässiger geleitet wird, als von Grundsätzen wie diese.

Aus vorstehender Betrachtung der Art, wie die Lehre von den Harmoniefolgen bis jetzo in den Lehrbüchern behandelt worden, aus der Prüfung einiger, von unsern Schriftstellern aufgestellter Verbote oder Gebote, (es wäre leicht, die Beweise ihrer Unrichtigkeit noch durch unzählige andere zu vermehren, und wirklich werden wir in der Lehre von den ausweichenden Harmoniefolgen noch mehres über einige ähnliche Verbote gewisser Ausweichungen anführen,) ergiebt sich das Resultat, dass die wenigen Regeln, welche die Lehrbücher uns über die verschiedenen Harmoniefolgen geben, kaum den tausendsten Theil des unermesslichen Feldes auch nur berühren, und selbst für diesen kleinen Theil nicht einmal halb wahr, zur weit grössern Hälfte gradezu falsch sind. Alles übrige Feld, worauf der praktische Tonsetzer täglich und stündlich und so reichlich und glücklich erntet, ist noch von keinem Theoristen auch nur je betreten, nicht ein Mal vermessen, ja, man möchte sagen, noch gar nicht als existirend entdeckt, viel weniger bebauet worden.

Wir haben es oben, S. 173, vermessen, und betreten es jetzt, um es, so viel seine unermessliche Weitläufigkeit erlaubt, zu erforschen. Möge der Mangel an Vorarbeitern die Unvollkommenheit meiner Arbeit entschuldigen.

II.) Leitertreue Harmoniefolgen.

§. 243.
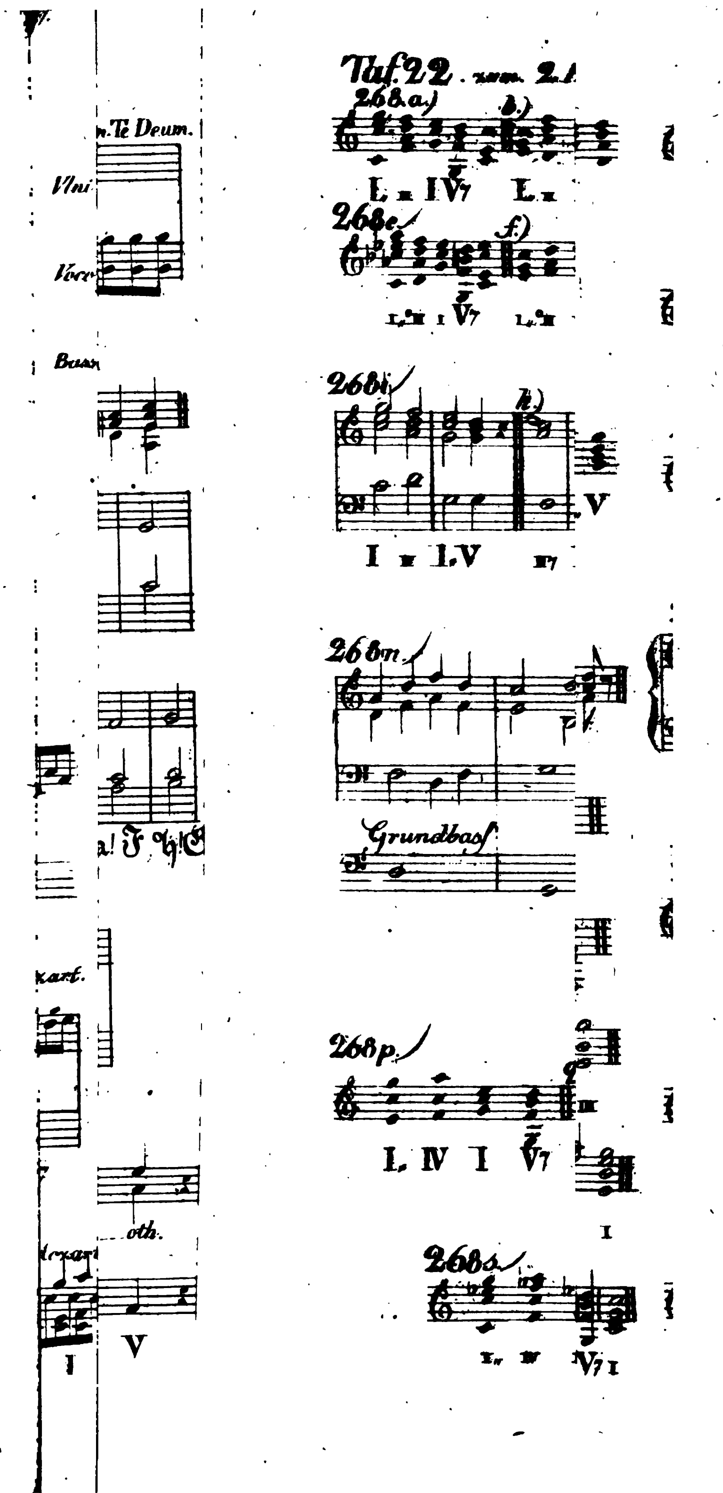
Nach den bisherigen Betrachtungen über das Wesen und den Werth und Unwerth der verschiedenen Harmonieschritte überhaupt, wollen wir die verschiedenen Gattungen derselben nunmehr gesondert durchgehen, und anmerken, was bei jeder derselben bemerkenswerth ist.

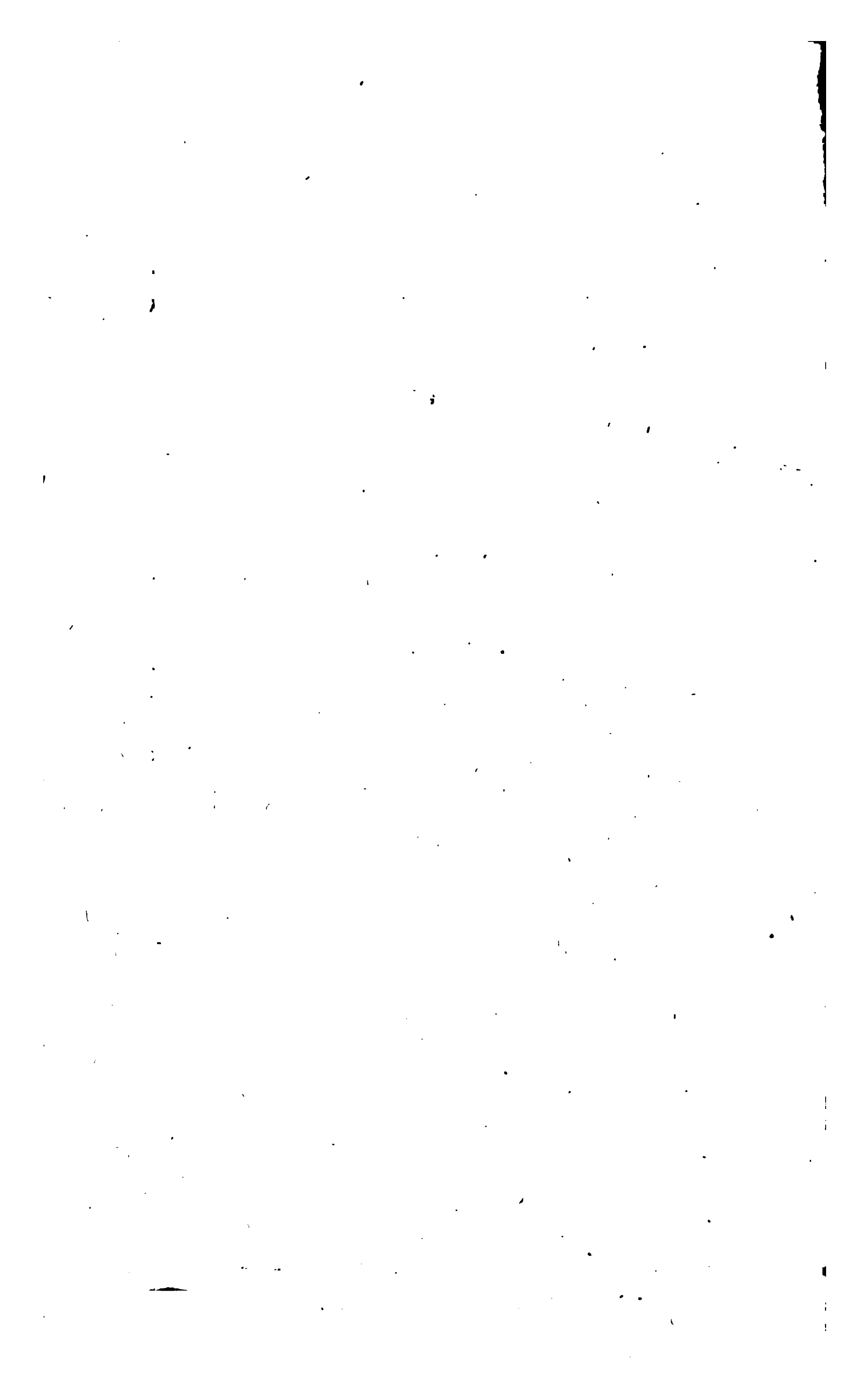
Wir durchgehen zuerst die verschiedenen leitertreuen oder leitergleichen Grund- oder Harmonieschritte, d. h. wo nach einer Harmonie eine andere folgt, welche derselben Tonart angehört wie die erstere; — und dann die ausweichenden.

Von all diesen Grundfolgen kann man im Allgemeinen bemerken, dass, so wie überhaupt die wesentlichsten Harmonieen der Tonart häufiger vorzukommen pflegen, als Nebenharmonieen, ebendarum auch diejenigen Harmoniefolgen, in welchen die eine oder andere Harmonie eine Nebenharmonie ist, nicht nur seltener vorkommen, als andere, sondern auch gewöhnlich etwas minder Befriedigendes an sich haben.

Vorzüglich bemerkbar ist dieses, wie wir bei der Durchgehung finden werden, in Ansehung derjenigen Harmonieschritte, in welchen die Harmonie III vorkommt; (Siehe S. 33 N°. 3) — so wie auch alle diejenigen, worin die Dreiklangharmonie der siebenten Stufe erscheint, meist etwas Zweideutiges an sich tragen (S. 33 N°. 7).

Nach diesen wenigen Vorbemerkungen, wollen wir die Gesammtheit aller denkbaren leitertreuen


Taf. 22
268. a.)
b.)
n. Te Deum.
Vlni
Voce
268 e.)
f.)
Bass
268 i.)
h.)
268 m.)
Grundbass
268 p.)
268 s.)



Harmoniefolgen, nach folgenden Abtheilungen überschauen.

Es folgt

A.) Entweder nach einem Dreiklang, ein anderer, derselben Tonart eigener Dreiklang,

B.) Oder nach einem Dreiklang, ein Vierklang aus derselben Tonart;

C.) Oder es folgt, nach einem Vierklang, ein derselben Tonart eigener Dreiklang,

D.) Oder endlich nach einem Vierklang, ein anderer Vierklang derselben Tonart.

A.) *Vom leitertreuen Folgen eines Dreiklanges auf den anderen.*

§ 244.

Zuerst also von denen Harmoniefolgen, wo, nach einem Dreiklang, zu einem andern Dreiklange geschritten wird, welcher eben der Tonart angehört wie der erste.

Wenn nach einem Dreiklang ein anderer, derselben Tonart angehöriger Dreiklang folgt, so ist dieser entweder der der nächsthöheren Stufe, der Grundharmonieenschritt also ein Sekundenschritt, — oder es folgt der Dreiklang der zweithöheren Stufe, also eine Terzenfortschreitung der Grundharmonie, oder eine Quarten-, Quintenfortschreitung, u. s. w.

Die Gesammtheit dieser möglichen Fälle stellt nachstehende Tabelle vor. — Sie ist nicht bestimmt, durchstudirt zu werden, sondern nur um eine Ansicht der Manchfaltigkeit der verschiedenen in diese Klasse gehörenden Fälle zu gewähren.

1.) Sekundenfolgen.

Die möglichen Fälle, wie, nach einem Dreiklang, ein um eine Sekunde höherer Dreiklang derselben Tonart folgen kann, sind:

In Dur:

I⸗ii, ii⸗iii, iii⸗IV, IV⸗V, V⸗vi, vi⸗°vii, °vii⸗I;

In Moll:

i⸗°ii, –, –, iv⸗V, V⸗VI, VI⸗°vii, °vii⸗i.

2.) Terzenfolgen.

Die möglichen Fälle sind:

In Dur:

I⸗iii, ii⸗IV, iii⸗V, IV⸗vi, V⸗°vii, vi⸗I, °vii⸗ii;

In Moll:

–, °ii⸗iv, –, iv⸗VI, V⸗°vii, VI⸗i, °vii⸗°ii.

3.) Quartenfolgen.

In Dur:

I⸗IV, ii⸗V, iii⸗vi, IV⸗°vii, V⸗I, vi⸗ii, °vii⸗iii;

In Moll:

i⸗iv, °ii⸗V, –, iv⸗°vii, V⸗i, vi⸗°ii, –.

4.) Quintenfolgen.

In Dur:

I⸗V, ii⸗vi, iii⸗°vii, IV⸗I, V⸗ii, vi⸗iii, °vii⸗IV;

In Moll:

i⸗V, °ii⸗VI, –, iv⸗i, V⸗°ii, –, °vii⸗iv.

5.) Sextenfolgen.

In Dur:

I⸗vi, ii⸗°vii, iii⸗I, IV⸗ii, V⸗iii, vi⸗IV, °vii⸗V;

In Moll:

i⸗VI, °ii⸗°vii, –, iv⸗°ii, –, VI⸗iv, °vii⸗V.

6.) Septimenfolgen.

In Dur:

I⸗°vii, ii⸗I, iii⸗ii, IV⸗iii, V⸗IV, vi⸗V, °vii⸗vi;

In Moll:

i⸗°vii, °ii⸗i, –, –, V⸗iv, VI⸗V, °vii⸗VI.

Wir werden von all diesen Harmoniefolgen wenigstens Beispiele anführen, und über einige derselben einige Anmerkungen machen.

1.) Von den Sekundenschritten, wo, nach einem Dreiklange, der Dreiklang der nächstfolgenden Stufe derselben Tonart folgt.

§ 245.

a.) Von der Folge I zu II, oder I zu °II, d. h. wo, nach dem grossen Dreiklang der ersten Durstufe, der kleine Dreiklang der zweiten, — oder nach dem kleinen der ersten Mollstufe, der verminderte der zweiten folgt, hatten wir schon in Fig. 254, 257, 261, 262, 266 Beispiele. Unter anderen kommt sie auch vorzüglich oft in Phrasen der Art vor, wie Fig. 268 *a* bis *h*.

Bemerkenswerth ist, dass diese Hormoniefolge allemal etwas widrig klingt, wenn bei der zweiten Harmonie der Grundton im Basse, die Quinte aber in der Oberstimme liegt, wie in Fig. 269.

b.) Von der Folge II→III, d. h. wo, nach der kleinen Dreiklangharmonie der zweiten Durstufe die der dritten folgt, finden sich Beispiele in Fig. 270 *i*, *k*.

Uebrigens sind in weicher Tonart, aus bekannten Gründen (§ 150) derartige Akkordenfolgen nicht denkbar. Will man solche dennoch in Moll nachbilden, so muss man, um die Lücken auszufüllen, Akkorde aus der nächstverwandten Durtonart entlehnen, wie z. B. bei 270 *l*.

Dass Sätze wie bei *i* oder *l* sich aber auch oft als Durchgänge erklären lassen, werden wir in der Lehre von Durchgangs- oder Scheinakkorden finden.

c.) **Die Folge** III ≠ IV kommt selten vor, und hat immer etwas Fremdklingendes an sich, so wie alle die, in welchen die Harmonie III mitfigurirt. (vgl. Seite 208) Fig. 270 *i*, 270½ *i*, *k*.

In Moll ist eine Grundfolge dieser Art wieder nicht möglich. Vergl. 270 *l*.

d.) **Die Folge** IV ≠ V, oder IV ≠ V, kommt in jedem Tonstücke sehr häufig vor, Fig. 271.

e.) **Von der Folge** V ≠ VI, oder V ≠ VI, findet man Beispiele in Fig. 272.

f.) **Die Folge** VI ≠ °VII wird nicht leicht anders, als in Sequenzen vorkommen, z. B. Fig. 273.

Noch seltener, und, so weit ich es versucht habe, nie mit guter Wirkung, ist in Moll die Folge VI ≠ VII anzubringen.

g.) **Die Folgen** °VII ≠ I, und °VII ≠ I, werden nicht leicht vorkommen, indem das Gehör die Harmonie °VII in den bei Weitem mehresten Fällen für V^7 mit ausgelassenem Grundtone, die Harmonieenfolge mithin, statt als °VII ≠ I, weit eher für V^7 ≠ I vernehmen wird. (S. S. 208.)

2.) Von den Terzenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der zweitfolgenden Stufe derselben Tonart folgt.

(Seite 210. No. 2.)

§ 246.

a.) **Die Folge** I ≠ III, d. h. wo, nach dem Dreiklange der ersten Stufe, der der dritten folgt, z. B. Fig. 274 *i*-*n*, ist selten. **Kirnberger**, (K. d. r. S., II. Th. S. 13) mögte sie am lieb-

sten ganz verbieten. Sie klingt in der That etwas fremd (Vergl. Seite 208,) kann aber eben darum, am rechten Ort angebracht, von trefflicher Wirkung sein. Uebrigens hängt, wie man aus den angeführten Beispielen sieht, gar Vieles von den verschiedenen Lagen ab, in welchen der eine oder der andere Akkord erscheint, und auf den Zusammenhang in welchem beide vorkommen. (Vergl. auch S. 166, T. 20-21.)

In weicher Tonart giebt es übrigens keine Harmoniefolge, welche der so eben erwähnten Folge I♯III entspräche, weil in Moll auf der dritten Tonstufe keine Harmonie residirt. Und wenn man, um etwa eine Sequenz in Moll durchzusetzen, oder z. B. den Satz Fig. 274 *n* in weicher Tonart nachzubilden, statt des, auf der dritten Stufe der Molltonleiter fehlenden Dreiklanges, etwa den harten B-Dreiklang einschiebt, wie bei *o*, so ist dies, wie wir wissen, eine vorübergehende Ausweichung, auf welche das Gehör nur darum so wenig achtet, weil es gleichsam schon erräth, aus welchem Grunde hier der B-Akkord als Lückenbüsser eingeschoben werde, und darum, ohne viel auf denselben zu achten, das folgende °a⁷ gleich ohne Weiteres wieder als Harmonie der zweiten Stufe von g-moll aufnimmt, nicht als *B*:°VII, noch als *B*:V⁷ mit ausgelassener Grundnote. (Vergl. S. 134).

b.) **Die Folge** II♯IV, oder: °II♯IV kommt ziemlich selten vor: Fig. 275; auch 274 *n*.

c.) **Von der Folge** III♯V gilt wieder das auf Seite 212 bei *c.*) Gesagte. Fig. 275½.

d.) **Die Folge** IV♯VI, oder IV♯VI klingt, in welcher Gestalt oder Lage man sie auch anzu-

bringen versuchen mag, immer etwas fremd und wunderlich, und kommt auch nur sehr selten vor. Fig. 276.

e.) Die Folge V♯°VII ist so mehrdeutig und unbestimmt, wie nur irgend Eine worin die Harmonie °VII vorkommt. Fig. 277. Denn das Gehör, welches sich jede Harmoniefolge gern auf die einfachste Art erklärt, wird, nachdem es einmal den harten G-Dreiklang als Dominantharmonie gehört hat, natürlicher Weise den folgenden Akkord [h d f] lieber für den Hauptvierklang G⁷ aufnehmen, als für den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe; und zwar aus mehrfachem Grunde. Erstens ist schon an sich der Hauptvierklang, als eine wesentlichste Harmonie der Tonart, dem Gehöre geläufiger als die Nebenharmonie der siebenten Stufe; Zweitens ist der vorhergegangene G-Dreiklang dem Hauptvierklang auch schon darum näher, weil beide auf einer und ebenderselben Stufe residiren, der Grundton von jener auch Grundton von dieser, die Terz von jener auch Terz von dieser ist, u. s. w., weshalb diese zwei Harmonieen denn auch gewissermasen, als nur Eine und dieselbe, angesehen werden (Seite 7). Nach all diesem ist es wohl sehr begreiflich, dass nicht leicht eine Harmonieenfolge dem Gehöre jemal wirklich als V♯°VII erscheinen wird.

f.) Von der Folge VI♯I, oder VI♯I, sind Beispiele in Fig. 278 zu sehen.

g.) Von den Grundfolgen °VII♯II und °VII♯°II gilt dasselbe wie Seite 212 bei g.

3) Von den Quartenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der leitergleiche Dreiklang der dritthöheren Stufe folgt.

(Seite 210, No. 3.)

§ 247.

a.) Die Folge I⸗IV, oder I⸗IV, aus zwei wesentlichsten Harmonieen der Tonart bestehend, kommt eben darum äusserst häufig vor, z. B. Fig. 282 *i*; namentlich auch auf ähnliche Weise, wie die Folge I⸗II oder I⸗°II, in Phrasen der Art wie Fig. 268 *p*, *q*, *r*, *s*.

b.) Die Folge II⸗V, oder °II⸗V, ist sehr gewöhnlich: Fig. 279 *i*, auch Fig. 268 *c*, *d*, *g*, *h*. Kirnberger lehrt sogar, nach °II könne gar keine andere Harmonie folgen, als V oder V^7. (Siehe Seite 205.)

c.) Von III⸗VI gilt Seite 212 *c*. Vergl. Fig. 279 *i*, *k*, *l*.

d.) Die Folge IV⸗VII°, oder IV⸗VII°, ist wieder zweideutig, wie alle die, worin °VII vorkommt. Ein Beispiel gewährt Fig. 279 *i*.

e.) Die Folge V⸗I, oder V⸗I, kommt fast in jedem Takte, und so häufig vor, dass es überflüssig wäre, eigens Beispiele anzuführen.

f.) Von der Folge VI⸗II, oder VI⸗II°, finden sich Beispiele in Fig. 279 *l*, *m*, *n*.

g.) Von °VII⸗III gilt Seite 212 *g*.

4.) Von Quinten- oder Unterquartenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der vierthöheren Stufe folgt.

(Seite 210, No. 4.)

§ 248.

a.) Die Folge I⸗V, oder I⸗V, ist so äusserst häufig und gewöhnlich, wie die: I⸗V, oder

V ⁊ I, wovon sie gewissermasen nur das Umgekehrte oder Rückwärtsgekehrte ist. Insbesondere erscheint sie auch oft in Phrasen der Art wie Fig. 268 *a, b, e, f, i, k, l, m, n, o, p, r,* u. dgl.

Anmerkung.

Es ist bemerkenswerth, dass die Tonlehrer in manchen Fällen Akkordefolgen, welche der schlichte Menschenverstand für nichts Anderes als für I ⁊ V oder I ⁊ V erkennen würde, doch nicht dafür gelten lassen wollen: namentlich in Fällen der so eben erwähnten Art Fig. 268 *i — o*, Sie behaupten nämlich, in solchen Phrasen sei die Grundharmonie des Quartsextakkordes schon die Dominantharmonie V, und die Quarte und Sexte des Basstones seien nur sogenannte zufällige Dissonanzen, nämlich Vorhalte von Terz und Quinte, (Undezimen und Tredezimen,) jedoch den Vorbereitungs- und Fortschreitgesetzen der Dissonanzen nicht unterworfen.

Wofür es nun gut sein soll, dies anzunehmen, weis ich freilich nicht, und meine, es wäre natürlicher und einfacher, einen Akkord, bestehend aus den Tönen [G c e], für einen C-Akkord gelten zu lassen, als ihn, obgleich darin keine andere Note erklingt, als gerade alle die, woraus die C-Harmonie besteht, dennoch nicht C, sondern, seinen Bestandtheilen zu Trotz, G oder G⁷ zu heissen, und zwei dieser Töne, unter den grundgelehrtesten Kunstworten, zu — Dissonanzen zu stempeln, welche alsdann doch selbst wieder anomal wären und, ihres ordnungswidrigen Betragens wegen, selbst erst wieder einer eigenen Entschuldigung bedürften. Denn, wenn die Quarte und Sexte in den oben angeführten Beispielen Vorhalte wären, wie dürften sie sich so, bald stufenweis, bald sprungweis, bald aufwärts, bald abwärts, der eigensten Natur der Vorhalte zu Trotz, bewegen? — Wo nähme man dann erst wieder Rechtfertigungsgründe her, um diese neue Regelwidrigkeit zu entschuldigen? Da müssten wohl wieder elliptische oder katachretische Auflösungen, Lizenzen, und andere Phrasen solcher Art zu Hilfe kommen, und die Rechtfertigung abgeben! —

Wozu denn aber, um's Himmelswillen, all die mühsamen, unnatürlichen Deuteleien? Man lasse die Harmoniefolge [G c e] ⁊ [G h d] in *C*-Dur doch in Frieden I ⁊ V sein und heissen, da nichts hindert, sie dies sein und so heissen zu lassen!

b.) **Die Folge: II ⁊ VI kommt ziemlich selten vor; — noch seltener die: °II ⁊ VI, — beide noch am ehesten in Sequenzen. Siehe z. B. 280, 281.**

c.) Von III ⸗ °VII gilt Seite 212, *c.*) — Vergl. Fig. 281½.

d.) Die Folge IV ⸗ I, oder IV ⸗ I, kommt, als aus zwei wesentlichsten Harmonieen der Tonart bestehend, ebendarum wieder sehr häufig vor. Z. B. Fig. 282. Unter Anderen wird man sich auch erinnern, dass manche Musikstücke mit solcher Akkordenfolge, wie bei *l* - *o*, schliessen, besonders Kirchenstücke; und es liegt in solcher Endung eines Stückes etwas Feierliches und Würdevolles. Gelehrte nennen eine solche Endung einen griechischen und zwar plagalischen Tonschluss, oder auch plagalische Cadenz. Wir werden auf dieselben weiter unten näher zurückkommen.

Aber auch noch in einer andern Gestalt und Beziehung kommt die Folge IV ⸗ I oder IV ⸗ I häufig vor, nämlich so, dass die Harmonie I oder I in zweiter Verwechslung, in Sextquartenlage, auftritt, wornächst dann die Dominantharmonie zu folgen, und auf diese Art die allbekannten Phrasen wie Fig. 268 *p*, *r*, *s* zu entstehen pflegen.

e.) Von der Folge V ⸗ II, oder V ⸗ °II, enthalten Beispiele die Figuren 281 *i*, *k*, 283.

f.) Die Folge VI ⸗ III kommt nicht leicht anders vor, als in harmonischen Reihen, Fig. 280 *i*. Wollte man in Moll eine ähnliche Akkordenfolge nachbilden, so müsste es auch wieder mittels vorübergehender Ausweichungen geschehen: z. B. in Fig. 280 *k*.

g.) Von °VII ⸗ IV und °VII ⸗ IV gilt Seite 212, *g.*)

5.) Von Sexten- oder Unterterzenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der fünfthöheren Stufe folgt.

(Seite 210, No. 5.)

§ 249.

a.) Von der Folge I⸗vi, oder i⸗VI, findet man Beispiele in Fig. 284 *i, k, l, m, n.*

b.) Die Folge ii⸗vii°, oder °ii⸗vii°, ist immer etwas unbestimmt und zweideutig, aus eben dem Grunde, den wir schon Seite 214 bei der Folge V⸗°vii und v⸗vii, angeführt, so dass das Gehör eine solche Akkordenfolge leicht für ii⸗V⁷ oder °ii⸗V⁷ aufnimmt. Doch ist dies auch hier in geringerem Grade alsdann der Fall, wenn solcher Harmonieenschritt in einer harmonischen Reihe eingeflochten erscheint, z. B. 284, *l* und *m*; denn hier wird das Gehör, welches während der vier ersten Akkorde nun schon einmal gewöhnt worden ist, den Grundton des folgenden Akkordes jedesmal um eine Terz tiefer zu finden, auch bei *m* beim fünften Akkorde die Note Gis als Grundton, und den Akkord mithin als °gis empfinden; und nicht E als Grundton ahnen, und nicht den Akkord für E⁷, in erster Verwechslung mit ausgelassener Grundnote nehmen; — und eben so wenig bei *l* das °h für G⁷, u. s. w.

c.) Von iii⸗I gilt Seite 212 *c.*

d.) Von der Folge IV⸗ii, oder iv⸗°ii, sind Beispiele in Fig. 284 *l, m,* und 285 zu sehen.

e.) Die Folge V⸗iii ist nur in harter Tonart möglich, übrigens nicht eben alltäglich: vergl. Fig. 286 *i.*

In weicher Tonart lässt sich diese Art von Akkordefolgen nur durch Hilfe eingeschobener leiterfremder Akkorde nachbilden, z. B. in Fig. 286 *k*, *l*.

f.) Von der Folge vi⸗IV, oder: VI⸗iv, sind Beispiele in Fig. 284 *l*, *m* zu sehen.

g.) Von vii⸗iii gilt Seite 112 *g*.

6.) Von Septimen- oder Untersekundenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der nächst-tieferen Stufe folgt.

(Seite 210, No. 6.)

§ 250.

a.) Die Folge I⸗vii°, oder i⸗vii°, kommt eigentlich selten vor, oder vielmehr versteht unser Gehör dieselbe, wenn sie auch vorkommt, gar leicht für etwas Anderes als für I⸗°vii oder i⸗°vii. Es nimmt nämlich das °vii leicht für V^7 mit ausgelassnem Grundton, und versteht demnach eine solche Akkordenfolge für I⸗V^7, oder i⸗V^7, weil nicht nur diese letztere Harmoniefolge ihm weit geläufiger ist, als die I⸗°vii, oder i⸗°vii, sondern weil ihm auch selbst die Harmonie V^7, als eine der wesentlichsten der Tonart, geläufiger ist als die Nebenharmonie °vii. Nur etwa in Sequenzen wird das Gehör dazu zu bringen sein, eine Harmoniefolge wie z. B. [e g c̄] ⸗ [d f h], oder [es g c̄] ⸗ [d f h] für I⸗°vii oder i⸗°vii, zu nehmen, z. B. Fig. 287, weil es hier, einmal gewohnt, eine Reihe von Dreiklängen in erster Verwechslung, und zwar in stufenweis absteigender Folge, zu vernehmen, eher geneigt sein wird, nun auch den in solcher Reihe vorkommenden Akkord

[d f h] für einen °𝔥-Dreiklang in erster Verwechslung zu nehmen.

b.) Die Folge ɪɪ⸗I, oder °ɪɪ⸗ɪ, welche bei verwechselter Lage beider Akkorde ganz angenehm klingt, z. B. Fig. 288 *i*, nimmt sich in der That meist etwas wunderlich aus, wenn beide Akkorde unverwechselt erscheinen, wie bei *k*. Vergl. auch Fig. 261 u. 262.

Uebrigens ist auch von dieser Folge der Fall bemerkenswerth wo die Harmonie I oder ɪ in Quartsextenlage erscheint, welche Quartsextenlage des tonischen Akkordes, wie wir wissen, (§ 248 *a.*) dann gewöhnlich die Dominantharmonie nach sich zieht, oder mit andern Worten: wo, nach I oder ɪ in zweiter Verwechslung, gewöhnlich V oder V^7 zu folgen pflegt, und woraus sich dann die so bekannte Phrase Fig. 268 *a* u. dergl. bildet.

c.) Von ɪɪɪ⸗ɪɪ gilt Seite 212 *c*. Fig. 289.

d.) Von der Folge IV⸗ɪɪɪ. Siehe Fig. 290 *i*. In Moll giebt es, aus bekannten Gründen, keine Harmoniefolge, welche der obigen entspräche; und deshalb muss man, um Sätze der obigen Art in Moll nachzubilden, wieder vorübergehende Ausweichungen zu Hilfe nehmen, z. B. bei *k*.

e.) Die Folge V⸗IV, oder V⸗ɪv, ist gewissermasen das Rückwärtsgekehrte der oben berührten Folge IV⸗ oder ɪv⸗V; kommt übrigens nicht ganz so häufig vor wie jene. Fig. 291.

f.) Von der Folge vɪ⸗V, oder, VI⸗V liefern Fig. 292 *i*, *k*, Beispiele.

g.) Von °vɪɪ⸗vɪ und °vɪɪ⸗VI gilt Seite 212 *g*.

B.) *Von den Harmonieschritten, wo, nach einem Dreiklang, ein leitereigener Vierklang folgt.*

§. 251.

Die möglichen Fälle dieser Klasse sind:

1.) Primenfolgen.

In Dur:

I : I$^{\not 7}$, ii : ii^7, iii : iii^7, IV : IV$^{\not 7}$, V : V^7, vi : vi^7, °vii : °vii^7;

In Moll:

–, °ii : °ii^7, –, iv : iv^7, V : V^7, VI : VI$^{\not 7}$, –.

2.) Sekundenfolgen.

In Dur:

I : ii^7, ii : iii^7, iii : IV$^{\not 7}$, IV : V^7, V : vi^7, vi : °vii^7, °vii : I$^{\not 7}$;

In Moll:

i : °ii^7, –, –, iv : V^7, V : VI$^{\not 7}$, –, –.

3.) Terzenfolgen.

In Dur:

I : iii^7, ii : IV$^{\not 7}$, iii : V^7, IV : vi^7, V : °vii^7, vi : I$^{\not 7}$, °vii : ii^7;

In Moll:

–, °ii : iv^7, –, iv : VI$^{\not 7}$, –, –, °vii : °ii^7.

4.) Quartenfolgen.

In Dur:

I - IV$^{\not 7}$, ii : V^7, iii : vi^7, IV : °vii^7, V : I$^{\not 7}$, vi : ii^7, °vii : iii^7;

In Moll:

i : iv^7, °ii : V^7, –, –, –, IV : °ii^7, –.

5.) Quintenfolgen.

In Dur:

I : V^7, ii : vi^7, iii : °vii^7, IV : I$^{\not 7}$, V : ii^7, vi : iii^7, °vii : IV$^{\not 7}$;

In Moll:

i : V^7, °ii : VI$^{\not 7}$, –, –, V : °ii^7, –, °vii : iv^7.

6.) Sextenfolgen.

In Dur:

I : vi^7, ii : °vii^7, iii : I$^{\not 7}$, IV : ii^7, V : iii^7, vi : IV$^{\not 7}$, °vii : V^7;

In Moll:

i : VI$^{\not 7}$, –, –, iv : °ii^7, –, VI : iv^7, °vii : V^7.

7.) Septimenfolgen.

In Dur:

I : °vii^7, ii : I$^{\not 7}$, iii : ii^7, IV : iii^7, V : IV$^{\not 7}$, vi : V^7, °vii : vi^7;

In Moll:

–, –, –, –, V : iv^7, VI : V^7, °vii : VI$^{\not 7}$.

Wir wollen von diesen sämmtlichen Grundschritten nur dieses im Allgemeinen anmerken, dass nur bei denen, welche Sekunden-, Quarten-, oder Sextenfortschreitungen bilden, eine Vorbereitung der Septime (1. Bd. S. 257) möglich ist, indem nur bei diesen der Ton, welcher die Septime der zweiten Harmonie bildet, in der vorhergehenden enthalten ist; weshalb z. B. die Terzenfortschreitung ii⁄IV^7, d. h. wo, nach dem Dreiklange der zweiten Durstufe, der grosse Vierklang der vierten folgt, (ii⁄IV^7) nicht wohl brauchbar ist, oder mit andern Worten, der grosse Vierklang der vierten Stufe nicht nach dem Dreiklange der zweiten angebracht werden, u. s. w.

Weiter wollen wir in die Würdigung all dieser Harmoniefolgen im Einzelnen nicht eingehen.

Nur etwa von der Folge I⁄V^7, oder i⁄V^7, wollen wir anmerken, dass sie häufig unter ähnlichen Verhältnissen auftritt, welche wir oben von der Folge I⁄V, oder i⁄V, erwähnt haben.

C) *Von den Harmonieschritten, wo, nach einem Vierklang, ein leitergleicher Dreiklang folgt. (Kadenzen.)*

§ 252.

Jede Harmoniefolge dieser dritten Art, **jeden Harmonieschritt, wo, nach einem Vierklang, ein leitereigener Dreiklang folgt,** nennen wir eine **Kadenz.**

Eine Uebersicht aller denkbaren Grundfolgen dieser Klasse gewährt nachstehende Tabelle.

1.) Primenfolgen.

In Dur:

I7̸ : I , ii7 : ii , iii7 : iii , IV7̸ : IV , V7 : V , vi7 : vi , °vii7 : °vii ;

In Moll:

– , °ii7 : °ii , – , iv7 : iv , V7 : V , VI7̸ : VI , – .

2.) Sekundenfolgen.

In Dur:

I7̸ : ii , ii7 : iii , iii7 : IV , IV7̸ : V , V7 : vi , vi7 : °vii , °vii7 : I ;

In Moll:

– , – , – , iv7 : V , V7 : VI , VI7̸ : °vii , – .

3.) Terzenfolgen.

In Dur:

I7̸ : iii , ii7 : IV , iii7 : V , IV7̸ : vi , V7 : °vii , vi7 : I , °vii7 : ii ;

In Moll:

– , °ii7 : iv , – , iv7 : VI , V7 : °vii , VI7̸ : i , – .

4.) Quartenfolgen.

In Dur:

I7̸ : IV , ii7 : V , iii7 : vi , IV7̸ : °vii , V7 : I , vi7 : ii , °vii7 : iii ;

In Moll:

– , °ii7 : V , – , iv7 : °vii , V7 : i , VI7 : °ii , – .

5.) Quintenfolgen.

In Dur:

I7̸ : V , ii7 : vi , iii7 : °vii , IV7̸ : I , V7 : ii , vi7 : iii , °vii7 : IV ;

In Moll:

– , °ii7 : VI , – , iv7 : i , V7 : °ii , – , – .

6.) Sextenfolgen.

In Dur:

I7̸ : vi , ii7 : °vii , iii7 : I , IV7̸ : ii , V7 : iii , vi7 : IV , °vii7 : V ;

In Moll:

– , °ii7 : °vii , – , iv7 : °ii , – , VI7̸ : iv , – .

7.) Septimenfolgen.

In Dur:

I7̸ : °vii , ii7 : I , iii7 : ii , IV7̸ : iii , V7 : IV , vi7 : V , °vii7 : vi ;

In Moll:

– , °ii7 : i , – , – , V7 : iv , VI7̸ : V , – .

Wir wollen aber diese verschiedene Harmoniefolgen weiter abtheilen, und zwar je nachdem der Vierklang, nach welchem der Dreiklang folgt,

1.) ein Hauptvierklang, — oder

2.) ein Nebenvierklang ist.

Ersteres, d. h. diejenigen Harmoniefolgen, wo ein leitergleicher Dreiklang nach dem Hauptvierklange folgt, wollen wir Hauptkadenzen nennen; — diejenige aber, wo ein solcher Dreiklang nach einem Nebenvierklange folgt, Nebenkadenzen. — So ist also Fig. 293 *i* eine Hauptkadenz, Fig. *k*, *l*, *m* u. flgg. aber sind sämmtlich Nebenkadenzen.

§ 253.

In Ansehung dieser ganzen Gattung von Harmonieenschritten ist es sehr fühlbar, dass nach jedem sowohl Haupt-, als Nebenvierklang, am natürlichsten der Dreiklang folgt, welcher seinen Sitz um eine Quarte höher, oder um eine Unterquinte tiefer als der Vierklang hat; mit andern Worten: nach jedem Vierklang erwartet das Gehör am natürlichsten einen Quartenschritt zum Dreiklang des Tones, welcher um eine Quarte höher ist als der Grundton jenes Vierklanges. Von dieser Art sind alle in Fig. 293 vorkommende Kadenzen.

Weil nun diese Art von Kadenzen der Erwartung des Gehöres am meisten entspricht, und also die natürlichste ist, so wollen wir sie natürliche Kadenzen nennen.

Wenn aber, nach einem Haupt- oder Nebenvierklang, ein anderer leitereigener Dreiklang folgt als der um eine Quarte höhere, z. B. Fig. 294, so ist eine solche Harmoniefolge zwar, nach

der Begriffbestimmung die wir von Kadenz gegeben, immer eine Kadenz, allein nicht die, welche das Gehör, als die natürlichste, erwartet hatte, sondern eine minder natürliche; und da also durch solche Harmoniefolgen das Gehör seine Erwartung betrogen sieht, so legen wir dieser ganzen Gattung den Namen Trugkadenzen bei.

§ 254.

Nach diesen Unterscheidungen, giebt es also im Ganzen vierlei Kadenzen, nämlich:

1.) Hauptkadenzen, (wie Fig. 293 *i*, und 294 *i*, *k*, *l*, *m*,) — und zwar entweder
   a.) natürliche Hauptkadenzen, (wie Fig. 293 *i*,) — oder
   b.) Trug-Hauptkadenzen; (Fig. 294 *i* bis *m*;) — dann

2.) Nebenkadenzen, (wie Fig. 293 *k* u. flgg. dann 294 *n*, *o*,) — und zwar wieder entweder
   a.) natürliche Nebenkadenzen, (wie 293 *k* u. f.,) — oder
   b.) Trug-Nebenkadenzen, (wie 294 *n*, *o*.)

Wir wollen jede dieser Gattungen nun näher durchgehen, jedoch zuvor noch bemerken, dass der Name Kadenz bei anderen Schriftstellern nicht selten etwas Anderes bedeutet, als bei uns. Bei Einigen hat er nämlich eine weit eingeschränktere Bedeutung, indem sie diesen Namen nur derjenigen Harmoniefolge beilegen, welche wir natürliche Hauptkadenz nennen, (V^7 ⸗ I oder V^7 ⸗ 1.) — Andere hingegen gebrauchen den Namen Kadenz in einem weit ausgedehnteren Sinn als wir, indem sie darunter jede Harmoniefolge verstehen. Namentlich ist dies der Fall bei neuern französischen Schriftstellern, z.

B. Momigny, Berton, u. a. m. — Wieder andere, z. B. Koch im Handbuch d. Komp. § 102 u. 179, verstehen darunter das, was wir später unter dem Namen ganze Schlussformel werden kennen lernen.

Noch Andere verbinden mit dem Ausdrucke Kadenz ungefähr eben den Begriff wie wir, z. B. Rousseau, *Dict. de Mus.* u. a. m.

Eben so wenig, und noch weniger übereinstimmend, sind die Autoren in Ansehung des Gebrauches der Ausdrücke natürliche Kadenz — Trugkadenz — vermiedene — unterbrochene Kadenzen, u. s. w., worunter gewöhnlich Jeder etwas Anderes versteht, als die übrigen.

Um wenigstens in unserer Theorie Sprachverwirrung zu vermeiden, ist es sehr nöthig, den Leser zu bitten, bei Lesung dieses Buches die, in den vorstehenden Paragraphen festgestellten Begriffe und Bedeutungen der Ausdrücke recht festzuhalten.

Anmerkung.

Es ist überhaupt immer eine gar missliche Sache um den Gebrauch von Kunstwörtern welche schon von Anderen in einem anderen Sinne gebraucht worden sind, wie dies nicht allein bei den Ausdrücken Kadenz, vermiedene Kadenz, Trugkadenz, u. dgl., sondern fast bei allen musikalischen Kunstwörtern der Fall ist. Immer muss man dabei befürchten, dass jeder Leser, je nachdem er einem solchen Kunstworte bisher die eine, oder die andere der verschiedenen üblichen Bedeutungen beizulegen gewohnt war, auch fortfahren werde, darunter immer das Gewohnte zu verstehen, dass also leicht von drei oder vier Lesern jeder etwas anderes unter demselben Kunstworte verstehen werde, und vielleicht keiner das, was der Schriftsteller darunter verstanden wissen wollte.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, sollte man fast jedem wissenschaftlichen Schriftsteller rathen, sich lieber gleich eine ganz neue eigene Terminologie, und zu seinen Begriffen gleich eben so viele neue Kunstausdrücke zu erschaffen.

Nur das Bestreben, so viel wie möglich alles Vorhandene, wenn es irgend brauchbar ist, auch beizubehalten, und selbst den Anschein von Neuerungssucht möglichst zu vermeiden, hat mich bewogen, nur so wenige neue Kunstwörter einzuführen, wie ich gethan, und jedes schon bestehende Kunst-

wort so viel wie möglich in dem Sinne zu gebrauchen, in welchem es bisher am gewöhnlichsten gebraucht zu werden pflegte.

1.) Hauptkadenzen.

a.) Natürliche Hauptkadenz.

§ 255.

Hauptkadenz ist, wie wir so eben gesagt, jedes leitertreue Folgen eines Dreiklangs nach einem Hauptvierklange. Sie zerfällt in zwei Gattungen: natürliche Hauptkadenzen, und Trughauptkadenzen.

Natürliche Hauptkadenz ist der Schritt, wo, nach dem Dominanten- oder Hauptvierklange, die tonische Harmonie (also in Dur der grosse, in Moll der kleine Dreiklang der ersten Stufe) folgt; oder kürzer: es ist die Harmoniefolge $V^7 \cdot I$, oder $V^7 \cdot I$.

Sie hat für das Gehör etwas besonders Entscheidendes, Bestimmendes, oder Befriedigendes; wovon der Grund vielleicht darin liegt, dass sie aus zwei wesentlichsten (Seite 6) Harmonieen der Tonart besteht, deren Erstere überdies die am allerwenigsten mehrdeutige, (Seite 57) die Letztere aber die tonische selber ist.

Am meisten befriedigend und entscheidend ist sie, wenn die beiden Harmonieen, aus denen sie besteht, in unverwechselter Lage erscheinen, — vorzüglich dann, wenn im zweiten Akkord auch zugleich die tonische Note zu oberst liegt, wie in Fig. 295 *i*, *k*, *l*, *m*; — weniger, wenn dies nicht der Fall ist, wie bei *n* bis *q*. — Noch mehr von ihrem Nachdrucke, von ihrem entschei-

denden Karakter, verlieren diese Kadenzen dadurch, wenn die Harmonieen, woraus sie bestehen, oder auch nur eine derselben, in einer Umgestaltung erscheint, z.B. in verwechselter Lage, wie in Fig. 296 *a*-*f*, oder wenn dem Hauptvierklang eine None beigefügt wird, wie bei *g*-*n*. — Ja, das Beispiel bei *m* beweiset, dass eine Kadenz, worin der Hauptvierklang mit kleiner None, in vierter Verwechslung (1r Bd. S. 225) erscheint, fast übelklingend zu nennen ist. — Noch übler wär eine solche Kadenz in Dur, wie bei *n*, aus dem schon aus § 80 bekannten Grunde.

Man kann die Kadenzen der zuerst erwähnten kräftigeren und vollkommneren Art vollkommene, die minder kräftigen aber unvollkommene Kadenzen nennen.

Wir haben übrigens schon oben (S. 120, § 207) die Bemerkung gemacht, dass der natürlichen Hauptkadenz häufig der tonische Dreiklang in zweiter Verwechslung vorhergeht, und dass die Angewöhnung eine solche Folge von Harmonieen zu hören, in der Lehre von der Modulation folgenreich ist.

---

b.) Trug-Hauptkadenzen.

§ 256.

Die bisher erwähnte Art von Hauptkadenzen, ist die natürlichste von allen; sie entspricht am meisten der Erwartung, welche jeder Hauptvierklang erweckt.

Man kann indessen nach einem Hauptvierklang auch wohl einen anderen Dreiklang folgen lassen. Da aber eine solche Grundfolge

immer weniger natürlich ist, als die natürliche Kadenz, (indem das Gehör nach der Harmonie V^7 immer eher die tonische Harmonie erwartet hätte, und also, wenn, an deren statt, ein anderer Dreiklang erscheint, sich in dieser Erwartung betrogen findet:) so heissen alle solche Harmonieschritte, wo, nach einem Hauptvierklange, zwar ein leitergleicher Dreiklang, aber nicht der tonische selber, folgt, Haupt-Trugkadenzen.

Man nennt sie auch oft Trugschlüsse, auch wohl unterbrochne Kadenzen. — Wir aber meiden diese letztere Benennung, als zweideutig, weil andere Tonlehrer eben diesen Namen wieder einer ganz anderen Art von Harmoniefolgen beilegen, welche wir unter dem Namen vermiedene Kadenzen werden kennen lernen.

§ 257.

Trug-Hauptkadenz ist also derjenige Harmonieenschritt, wo, nach einem Hauptvierklang, ein anderer leitergleicher Dreiklang folgt als der tonische; also

In Dur:

V^7⸗vi, V^7⸗°vii, V^7⸗ii, V^7⸗iii, V^7⸗IV;
2· 3· 5· 6· ·7

In Moll:

V^7⸗VI, V^7⸗°vii, V^7⸗°ii, — V^7⸗iv.
·2 3· 5· ·7

In Moll wieder eine weniger als in Dur, weil auf der dritten Stufe der weichen Tonart keine Harmonie ihren Sitz hat.
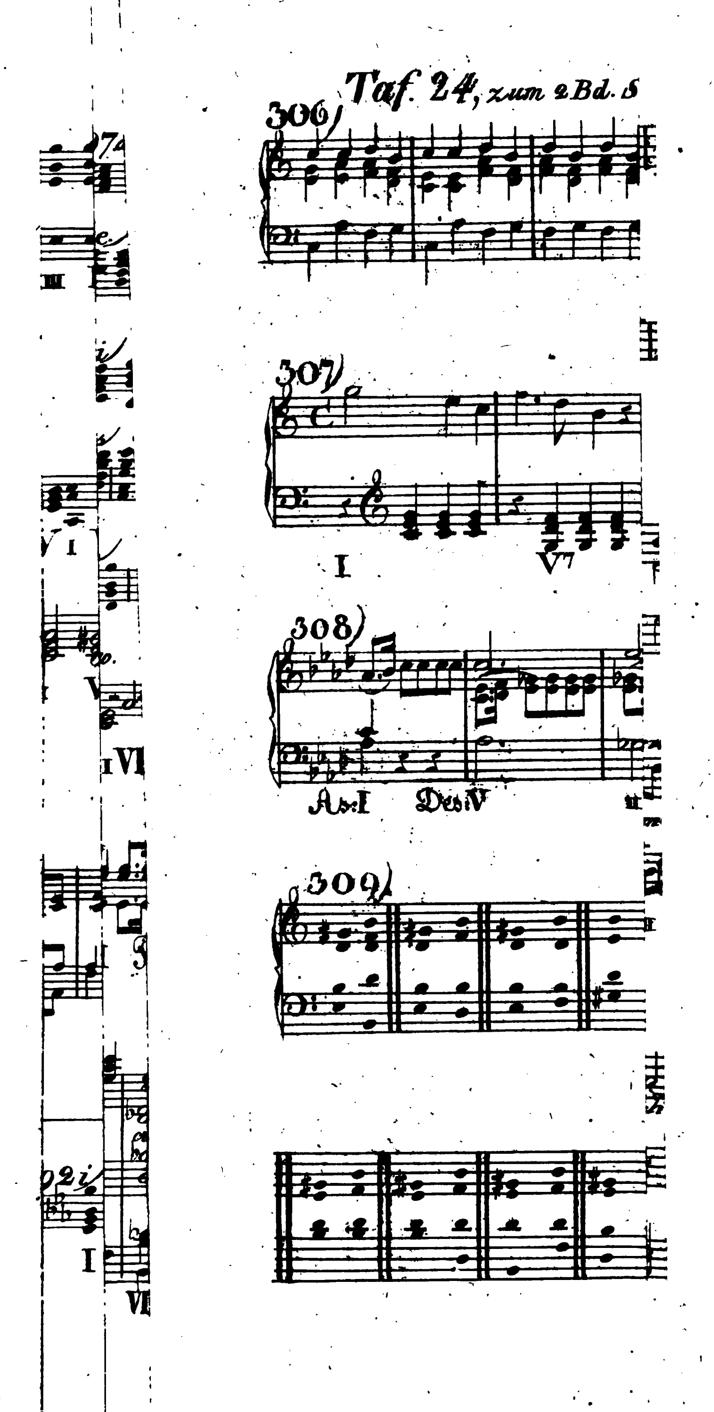
Die gewöhnlichste Art von Trughauptkadenz ist diejenige, welche einen Sekundenschritt bildet;

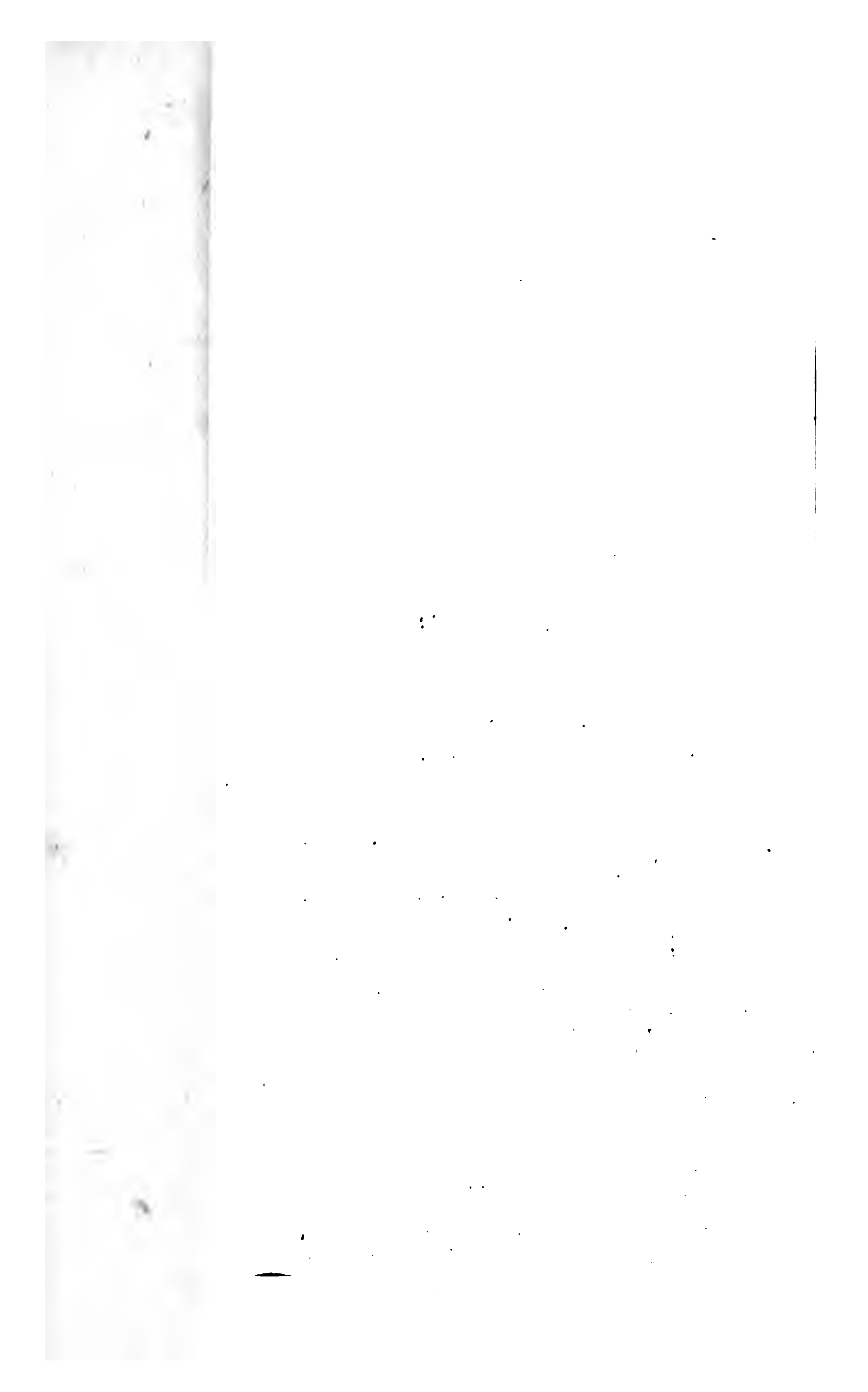
Diese sämmtlichen Harmonieenfolgen sind selten von ausnehmender Wirkung, und da, wo sie dem Gehöre nicht anstössig sind, liegt der Grund auch oft darin, dass sie ihm eigentlich als etwas Anderes erscheinen, und nicht als $V^7 \nearrow ii$; nämlich entweder als Ausweichungen vermög der Sextquartenlage, oder auch als blose Durchgänge.

Dass sich indessen solche Harmoniefolgen doch in wirkliche Anwendung bringen lassen, zeigen unter andern Fig. 306 u. 307. Auch in Fig. 308 findet man eben diese Harmoniefolge in der That mit trefflicher Wirkung angewendet. —

Ob es übrigens, um dieses Exempel zu erklären, um dessen Harmonieenfolge und Stimmenführung erst zu rechtfertigen, und zuletzt klassisch und genial zu finden, ob es dazu so kunstreicher Suppositionen, Fiktionen und Ellipsen bedarf, wie die, welche der Verfasser eines Aufsatzes in N°. 26 der Leipziger allg. mus. Ztg. v. 1811 aufbieten zu müssen glaubt, werden wir weiter unten noch näher berühren. Ich wenigstens finde darin Nichts, was auch nur scheinbar einer wahren Regel widerspräche, und folglich nichts was erst einer so gekünstelten Erklärung und Rechtfertigung bedürfte.)

Beispiele der Trugkadenz $V^7 \nearrow {}^\circ ii$ liefert Fig. 309. Auch diese sämmtlichen Akkordefolgen heissen eben nicht Viel, da das Gehör auch hier den verminderten Dreiklang $^\circ\mathfrak{h}$ gerne für eine Fortsetzung der Harmonie $\mathfrak{E}^7$, nur mit ausgelassener Grundnote und Terz und beigefügter kleiner None, annimmt. Indessen kann doch auch diese Art von Harmoniefolge vielleicht einmal mit Wirkung angebracht werden, z. B. Fig. 310 u. 311.


Taf. 24, zum 2 Bd. S
306)
307)
I
V7
308)
As: I
Des: V
309)
I
VI
I
VI



§ 260.

Die Trugkadenz $V^7 \neq III$ klingt immer etwas fremd; schon darum, weil darin der, schon an sich selbst weniger alltägliche Dreiklang der IIIten Stufe vorkommt, Fig. 312. — In Fig. 313 erscheint dieselbe Harmoniefolge mit beigefügter None zum Hauptvierklange. — Wenige dieser Akkordefolgen klingen gut, und diese wenigen nur darum, weil das Gehör sich dieselben, wie schon mehr erwähnt, als etwas Anderes erklären kann. — Nicht besser sind die Beispiele, welche man in Kochs Handbuch der Harmonie § 187 unbedenklich aufgestellt findet, Fig. 314. Eher lassen sich andere Lagen und Umstände auffinden, unter welchen die Folge $V^7 \neq III$ zwar nicht alltäglich, aber doch auch nichts weniger als unangenehm klingt, z. B. Fig. 315, zumal, wenn man, durch etwas langsame Bewegung, dem Gehöre Zeit lässt, sich darein zu finden. — Auf ähnliche Art findet man diese Harmoniefolge mit glücklichem Erfolg angebracht in Fig. 316. — Ein ähnliches Beispiel, worin diese Harmoniefolge vorkommt, findet man in Fig. 317.

§ 261.

Von der Kadenz $V^7 \neq IV$ oder $V^7 \neq IV$, wo nämlich nach dem Hauptvierklange der Dreiklang der vierten Stufe folgt, finden sich Beispiele in Fig. 318, und zwar von $V^7 \neq IV$ unter *a* bis *m*, — und von $V^7 \neq IV$ unter *n* - *y*.

Auch diese sämmtlichen Folgen sind, so wie die zuvor erwähnten, von zweideutigem Werthe, und nur mit Sorgfalt und Behutsamkeit angebracht, können sie zuweilen von Wirkung sein, wie et-

wa in Fig. 319 bis 321. — Auch das bereits als Fig. 301 angeführte Beispiel lässt sich, wie S. 230 auch bemerkt ist, als eine solche Harmoniefolge ansehen.

2.) Nebenkadenzen.

§ 262.

Nebenkadenz nannten wir denjenigen Harmonieschritt, wo, nach einem Nebenvierklang, ein leitergleicher Dreiklang folgt. Z. B. Fig. 322.

Die Nebenkadenzen zerfallen, eben so wie ihr Vorbild, die Hauptkadenzen, in natürliche Nebenkadenzen, und Trugnebenkadenzen.

---

a.) Natürliche Nebenkadenzen.

§ 263.

So wie, nach jedem Hauptvierklang, am natürlichsten der Dreiklang folgt, welcher um drei Stufen höher als jener seinen Sitz hat, (§ 253) eben so folgt auch nach jedem Nebenvierklang, am natürlichsten der um drei Stufen höher residirende leitergleiche Dreiklang.

Eine natürliche Nebenkadenz ist demnach diejenige Harmoniefolge, wo, nach einem Nebenvierklange, derjenige leitergleiche Dreiklang folgt, welcher um eine Quarte höher seinen Sitz hat als jener, oder mit andern Worten, wo nach einem Nebenvierklang, ein leitertreuer Quartenschritt zu dem um eine Quarte höheren Dreiklange geschieht. Dies ist der Fall in Fig. 322 bis 324. Folgende

Tabelle gewährt eine Uebersicht aller möglichen Harmonieschritte dieser Gattung.

In Dur:

$\mathrm{I}^{7}/\mathrm{IV}$,	$\mathrm{ii}^{7}/\mathrm{V}$,	$\mathrm{iii}^{7}/\mathrm{vi}$,	$\mathrm{IV}^{7}/{}^{\circ}\mathrm{vii}$,	$\mathrm{vi}^{7}/\mathrm{ii}$,	${}^{\circ}\mathrm{vii}^{7}/\mathrm{iii}$;
·4 ⌣	·4 ⌣	·4 ⌣	4· ⌣	·4 ⌣	·4 ⌣

In Moll:

—,	${}^{\circ}\mathrm{ii}^{7}/\mathrm{V}$,	—,	$\mathrm{iv}^{7}/{}^{\circ}\mathrm{vii}$,	$\mathrm{VI}^{7}/{}^{\circ}\mathrm{ii}$,	—.
	·4 ⌣		4· ⌣	·4 ⌣	

(In Moll wieder wenigere als in Dur.)

§ 264.

Insbesondere ist von der Kadenz ${}^{\circ}\mathrm{ii}^{7}/\mathrm{V}$ zu bemerken, dass der darin enthaltene Vierklang mit kleiner Quinte, wie wir wissen, häufig durch Erhöhung der Terz, und dann gewöhnlich auch mit None, umgestaltet erscheint, z. B. in Fig. 324 *ü–n.*

Hier können wir nun gelegentlich näher und weiter beleuchten, was wir früher (Seite 35 bei Ziff. 7) nur anführen konnten: nämlich, dass solche Erhöhung der Terz eine Eigenheit desjenigen Vierklanges ist, welcher auf der zweiten Mollstufe residirt. Der Beweis davon liegt eben darin, dass diese Umstaltungsart grade dem Vierklange mit kleiner Quinte so natürlich ist, welcher in der Harmoniefolge ${}^{\circ}\mathrm{ii}^{7}/\mathrm{V}$ (z. B. in *a*-moll in der Folge ${}^{\circ}\mathfrak{h}^{7}/\mathfrak{E}$) vorkommt; nicht aber auch dem, welcher in der Folge ${}^{\circ}\mathrm{vii}^{7}/\mathrm{iii}$ (z. B. in *C*-dur: ${}^{\circ}\mathfrak{h}^{7}/\mathfrak{e}$) erscheint: indem das Gehör, nach einem durch Erhöhung der Terz umgestalteten ${}^{\circ}\mathfrak{h}^{7}$, allemal nicht den in der bisherigen Tonart *C*-dur vorfindlichen weichen *e*-Dreiklang erwartet, sondern vielmehr bestimmt den, der bisherigen Tonart

fremden, und der Tonart *a*-moll eigenen, harten E-Dreiklang (vergl. Fig. 324 *n* u. *o*); Beweis genug, dass es die Harmonie °$\mathfrak{h}^7$, sobald es dieselbe mit erhöheter Terz auftreten hört, nicht mehr als Hauptvierklang der siebenten Durstufe, sondern als *a*:°II^7, vernimmt, (vergl. S. 115) dass ihm also die Erhöhung der Terz für ein karakteristisches Kennzeichen desjenigen Vierklanges mit kleiner Quinte gilt, welche auf der zweiten Mollstufe zu Hause ist. Vergl. 1. Bd. Taf. 8.

Dass übrigens wohl auch in Sätzen aus harter Tonart zuweilen vorübergehend Zusammenklänge vorkommen, die einem Akkorde der eben besprochenen Art gleich sehen, aber auf ganz anderem Wege, nämlich durch Erniederuug der Quinte des Wechseldominantakkordes entstanden sind, haben wir bereits früher erwähnt.

§ 265.

So wie die Hauptkadenzen in verwechselten Lagen unvollkommener sind als in natürlicher, eben so ist dies der Fall bei den Nebenkadenzen. — Besonders unvollkommen sind sie, wenn der Vierklang in zweiter Verwechslung erscheint, wie bei *g*. Weit besser schon in erster Verwechslung, wie bei *h*, — oder auch wohl in dritter, wie bei *i*.

Aber auch der nach dem Vierklange folgende Dreiklang erscheint besser in natürlicher Lage, als in Verwechslung, zumal in zweiter, bei *k*, *l*.

Nur von der Kadenz °II^7:V ist das Besondere zu bemerken, dass wenn dabei der erstere Akkord mit erhöhter Terz erscheint, bei demselben

die Lage zweiter Verwechslung durchaus nicht mangelhaft klingt.

Noch viele Beispiele von natürlichen Nebenkadenzen enthält die Notentafel Seite 268 des 1. Bandes.

---

b.) Trug-Nebenkadenzen.

§ 266.

Trug-Nebenkadenz ist, nach § 253, der Harmonieschritt, wo, nach einem Nebenvierklang, ein anderer Dreiklang folgt als der, welcher drei Stufen höher als der Nebenvierklang residirt. Die möglichen Fälle dieser Art stellt nachstehende Tabelle vor.

In Dur:

I^7 ⸗ I , I^7 ⸗ ii , I^7 ⸗ iii , I^7 ⸗ V , I^7 ⸗ vi , I^7 ⸗ °vii ;
ii^7 ⸗ ii , ii^7 ⸗ iii , ii^7 ⸗ IV , ii^7 ⸗ vi , ii^7 ⸗ °vii , ii^7 ⸗ I ;
iii^7 ⸗ iii , iii^7 ⸗ IV , iii^7 ⸗ V , iii^7 ⸗ °vii , iii^7 ⸗ I , iii^7 ⸗ ii ;
IV^7 ⸗ IV , IV^7 ⸗ V , IV^7 ⸗ vi , IV^7 ⸗ I , IV^7 ⸗ ii , IV^7 ⸗ iii ;
vi^7 ⸗ vi , vi^7 ⸗ °vii , vi^7 ⸗ I , vi^7 ⸗ iii , vi^7 ⸗ IV , vi^7 ⸗ V ;
°vii^7 ⸗ °vii , °vii^7 ⸗ I , °vii^7 ⸗ ii , °vii^7 ⸗ IV , °vii^7 ⸗ V , °vii^7 ⸗ vi .
1 2 3 4 5 6

In Moll:

°ii^7 ⸗ °ii , — , °ii^7 ⸗ iv , °ii^7 ⸗ VI , °ii^7 ⸗ °vii , °ii^7 ⸗ i ;
iv^7 ⸗ iv , iv^7 ⸗ V , iv^7 ⸗ VI , iv^7 ⸗ i , iv^7 ⸗ °ii , — ;
VI^7 ⸗ VI , VI^7 ⸗ °vii , VI^7 ⸗ i , — , VI^7 ⸗ iv , VI^7 ⸗ V .
1 2 3 5 6 7

§ 267.

Diese sämmtlichen Harmoniefolgen bilden ein ziemlich unfruchtbares Feld, indem nur selten eine Kadenz dieser Art mit Wirkung anzubringen

ist. Den Beweis liefern selbst die Beispiele von solchen Folgen, welche man in Lehrbüchern angeführt findet, z. B. bei Koch im Handbuch der Harmonie, § 187: Fig. 328-330. — Eher mögten solche Harmoniefolgen in Gestalten wie bei 325 bis 327, u. 331 zu gebrauchen sein.

§ 268.

Eine besondere Beachtung verdient die Harmoniefolge $\text{II}^7 \colon \text{I}$ oder $°\text{II}^7 \colon \text{I}$, wenn dabei die Harmonie I oder I in Quartsextenlage auftritt, wo dann von dieser Folge dasselbe gilt, was wir auf Seite 220 in Ansehung der Folge $\text{II} \colon \text{I}$ oder $°\text{II} \colon \text{I}$ anführten, Fig. 332.
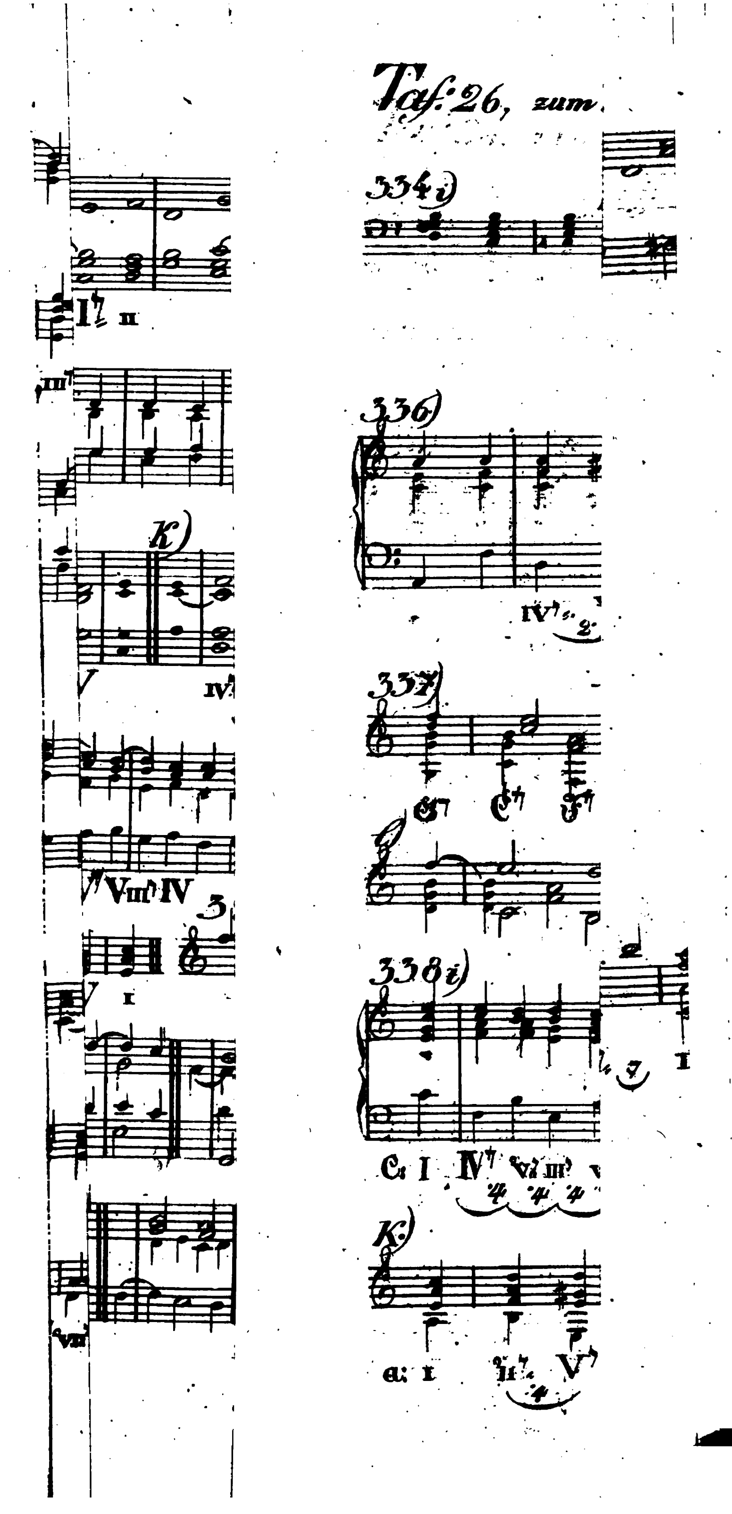
Auch erscheint in solchen Fällen die Harmonie $°\text{II}^7$ allenfalls mit willkürlich erhöhter Terz, Fig. 333.

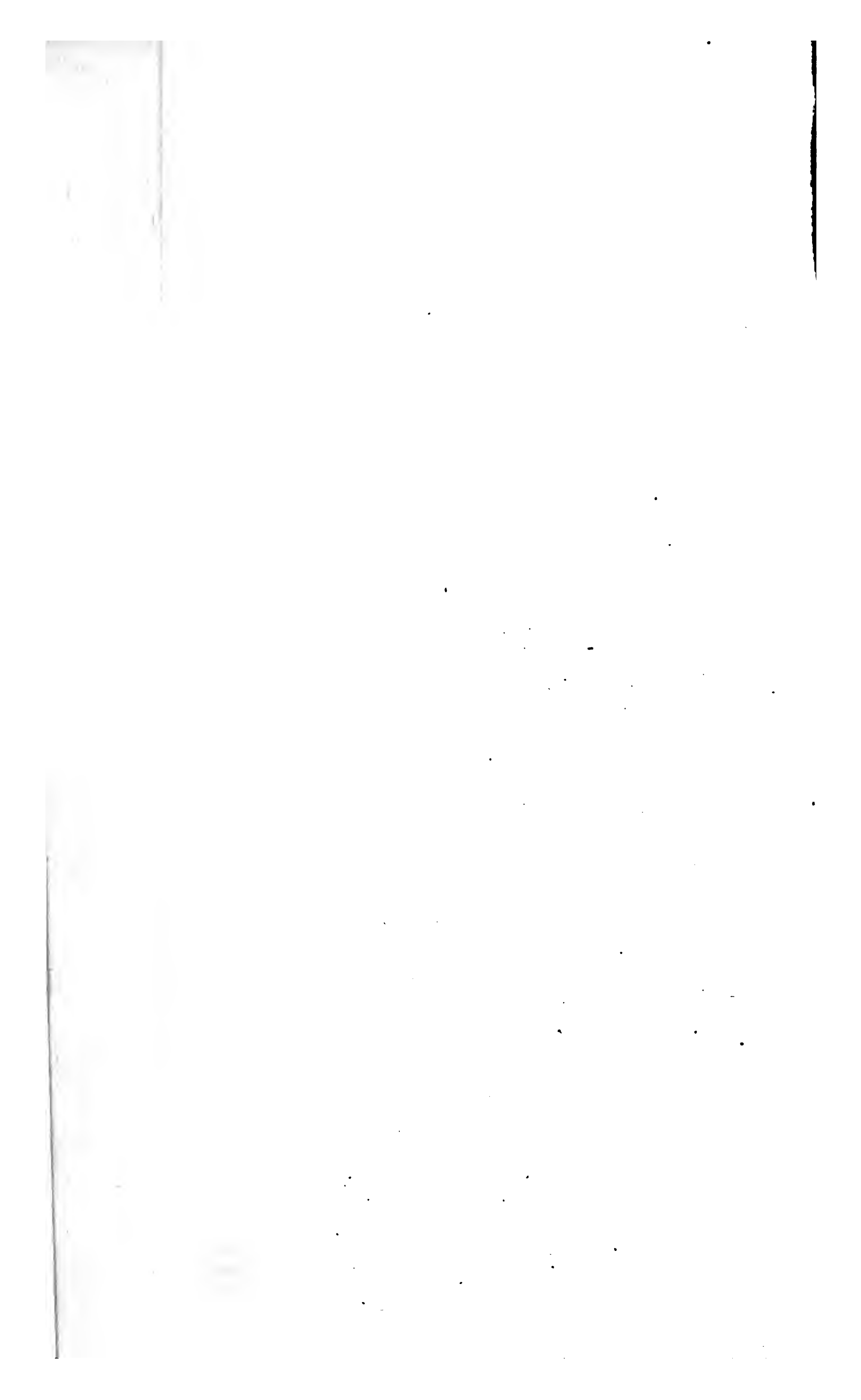
Mehre Beispiele findet man auf der Notentafel S. 229 des 1. Bds.

Anmerkung.

Unsere Theoristen glauben, Akkordefolgen der im vorstehenden § erwähnten Art nicht für $\text{II} \colon \text{I}$ oder $°\text{II}^7 \colon \text{I}$ erkennen zu dürfen, sondern sie, — freilich auf eine sehr unnöthig kunstreiche und mühselige Art, — für etwas ganz Anderes deuten zu müssen; und zwar aus folgenden Gründen:

Fürs Erste meinen sie, diese Akkordefolgen würden, wenn man sie als $°\text{II} \colon \text{I}$ erklärte, einen Untersekundenschritt der Grundharmonie enthalten, welche ja doch von den probatesten Auctoribus verboten sei. (S. 104 u. folgg.) Um sie nun von solchem Vorwurfe freisprechen zu können, ersinnen sie zweierlei Auswege. Es scheint zwar, sagen sie, als folge in solchen Fällen nach der Harmonie II^7 oder $°\text{II}^7$ die Harmonie I oder I; allein man muss das so erklären, (*a.*) als folge auf II^7 oder $°\text{II}^7$ eigentlich V, dies V sei aber nur — ausgelassen; — oder (*b.*) so, als sei der Quartsextakkord hier nur ein Vorhaltakkord, dessen Grundharmonie also nicht I oder I, sondern V oder V^7. — Ich muss sagen, dass, wenn ich an jenes Verbot selber glaubte, die Art wie die fragliche Akkordefolge gegen den Vorwurf der Uebertretung desselben in Schutz genommen wird, mich sehr unbefriedigt lassen würde. Uebrigens glaube ich, schon in früheren Anmerkungen genug, sowohl über den Einwurf selber als über die bei-


Taf: 26, zum
334 i)
336)
337)
338 i)
K)
K)
C: I IV⁷ VI III
a: I II⁷ V⁷



derlei Vertheidigung dagegen gesagt zu haben, um hier einer ausführlichen Beleuchtung des ganzen unnöthig kunstreichen Gewebes überhoben sein zu können.

Zweitens finden die gelehrten Tonforscher in solcher Akkordefolge eine „stillstehende Septime", und haben viele Noth, dies Stillstehen mit den Regeln zu vereinbaren, welche sie von der Fortschreitung der Septime nun doch einmal ersonnen haben. (Leipz. allgem mus. Ztg. XII. Jahrg. N. 58 u. f. S. 921.) Wir werden von dieser „stillstehenden Septime" in der Lehre von der Stimmenführung sprechen. Hier nur so viel: wenn in diesem, so wie in tausend andern, täglich vorkommenden Fällen, die Septime sich nicht fortbewegt, so hätte man wohl am besten gethan, die Regel, jede Septime müsse sich fortbewegen, lieber nicht zu machen. Auch hier hätte man, wie in so vielen anderen Fällen, zugleich mit der unnöthigen Regel, auch die unnöthige Mühe gespart, schlechte Ausreden und Entschuldigen sogenannter Ausnahmen zu ersinnen.

D.) *Von denen Harmonieschritten, wo, nach einem Vierklang, ein anderer aus derselben Tonart folgt. (Leitertreue Kadenzvermeidungen.)*

§ 269.

Wir haben bis hierher drei Hauptarten leitertreuer Harmoniefolgen kennen gelernt, nämlich wo A.) nach einem Dreiklang ein Dreiklang, B.) oder wo nach einem Dreiklang ein Vierklang, oder C.) nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgte. Wenn man aber D.) nach einem Vierklange keinen leitergleichen Dreiklang folgen lässt, sondern entweder einen anderen leitergleichen Vierklang, — oder auch irgend einen leiterfremden Dreiklang, — oder einen solchen Vierklang, — so hat man eben — keine Kadenz gemacht, man hat vermieden eine zu machen, hat die Kadenz vermieden, und daher pflegt man denn solche Harmonieenfolgen, wo,

nach einem Vierklang, etwas Anderes als ein leitereigener Dreiklang folgt, Kadenzvermeidungen oder vermiedene Kadenzen zu nennen.

Hier, wo wir überhaupt nur erst leitertreue Harmoniefolgen abhandeln, betrachten wir auch nur die leitertreuen, nicht auch die ausweichenden Kadenzvermeidungen, d. h. nur diejenigen, wo, nach einem Vierklang, ein leitergleicher anderer Vierklang folgt.

Auch hier kann man übrigens unterscheiden, ob der Vierklang nach einem Hauptvierklange folgt, oder nach einem Nebenvierklang. Erstenfalls hat man eine Hauptkadenz vermieden, im letzten Fall aber eine Nebenkadenz. — Man sehe bei Fig. 334 *i* die Vermeidung einer Hauptkadenz, mittels eines, auf den Hauptvierklang folgenden andern leitereigenen Vierklanges; — Fig. *k* hingegen zeigt eine Vermeidung einer Nebenkadenz mittels eines eben solchen Vierklanges.

1.) Leitertreue vermiedene Hauptkadenzen.

§ 270.

Eine Uebersicht, wie, nach einem Haupt- oder Nebenvierklang, ein anderer Vierklang derselben Tonart folgen, oder mit anderen Worten, wie eine Haupt- oder Nebenkadenz durch einen leitergleichen Haupt- oder Nebenvierklang vermieden werden kann, sowohl in harter als in weicher Tonart, gewährt nachstehende Tabelle.

1.) Leitertreu vermiedene Hauptkadenzen.

In Dur:

V^7 ⸗ vi^7, V^7 ⸗ $°vii^7$, V^7 ⸗ $I^{\not 7}$, V^7 ⸗ ii^7, V^7 ⸗ iii^7, V^7 ⸗ $IV^{\not 7}$;

2 3 4 5 6 7

In Moll:

V^7 ⸗ $VI^{\not 7}$, –, –, V^7 ⸗ $°ii^7$, –, V^7 ⸗ iv^7;

2 5 7

2.) Leitertreu vermiedene Nebenkadenzen.

In Dur:

$I^{\not 7}$ ⸗ ii^7, $I^{\not 7}$ ⸗ iii^7, $I^{\not 7}$ ⸗ $IV^{\not 7}$, $I^{\not 7}$ ⸗ V^7, $I^{\not 7}$ ⸗ vi^7, $I^{\not 7}$ ⸗ $°vii^7$;
ii^7 ⸗ iii^7, ii^7 ⸗ $IV^{\not 7}$, ii^7 ⸗ V^7, ii^7 ⸗ vi^7, ii^7 ⸗ $°vii^7$, ii^7 ⸗ $I^{\not 7}$;
iii^7 ⸗ $IV^{\not 7}$, iii^7 ⸗ V^7, iii^7 ⸗ vi^7, iii^7 ⸗ $°vii^7$, iii^7 ⸗ $I^{\not 7}$, iii^7 ⸗ $°ii^7$;
$IV^{\not 7}$ ⸗ V^7, $IV^{\not 7}$ ⸗ vi^7, $IV^{\not 7}$ ⸗ $°vii^7$, $IV^{\not 7}$ ⸗ $I^{\not 7}$, $IV^{\not 7}$ ⸗ ii^7, $IV^{\not 7}$ ⸗ iii^7;
vi^7 ⸗ $°vii^7$, vi^7 ⸗ $I^{\not 7}$, vi^7 ⸗ ii^7, vi^7 ⸗ iii^7, vi^7 ⸗ $IV^{\not 7}$, vi^7 ⸗ V^7;
$°vii^7$ ⸗ $I^{\not 7}$, $°vii^7$ ⸗ ii^7, $°vii^7$ ⸗ iii^7, $°vii^7$ ⸗ $IV^{\not 7}$, $°vii^7$ ⸗ V^7, $°vii^7$ ⸗ vi^7.

2 3 4 5 6 7

In Moll:

–, $°ii^7$ ⸗ iv^7, $°ii^7$ ⸗ V^7, $°ii^7$ ⸗ $VI^{\not 7}$, –, –;
iv^7 ⸗ V^7, iv^7 ⸗ $VI^{\not 7}$, –, –, iv^7 ⸗ $°ii^7$, –;
–, –, $VI^{\not 7}$ ⸗ $°ii^7$, –, $VI^{\not 7}$ ⸗ iv^7, $VI^{\not 7}$ ⸗ V^7.

2 3 4 5 6 7

§ 271.

Von jedem dieser vielen möglichen Fälle Beispiele anzuführen, und über die Brauchbarkeit eines jeden etwas zu sagen, wär allzuweitläufig. Es mögen also einige, wenn auch nicht Alles erschöpfende Bemerkungen hier genügen.

Fürs Erste ist ein grosser Theil dieser Harmoniefolgen schon um deswillen unbrauchbar, weil

die Gesetze der Vorbereitung dabei nicht beobachtet werden können. Vergl. Seite 222.

Von den übrigen Harmoniefolgen dieser Gattung kann man im Allgemeinen bemerken, dass die natürlichste leitertreue Folge eines Vierklanges auf den Andern, diejenige ist, welche einen Quartenschritt bildet, d. h. wo, nach einem Vierklange, der Vierklang auf der Quarte des Grundtons des ersteren folgt, z. B. Fig. 337, 338, 339, u. dgl. — Alle übrigen sind mehr oder weniger ungewöhnlich, und selten gut. — Um doch einige, nicht eben schlechte Beispiele zu haben, sehe man solche Sekundenschritte in Fig. 335, 336, — Quintenschritte in Fig. 340, 341, — Sextenschritte bei 342 - 344, — Septimenschritte bei 345, 346. (Uebrigens liesse sich in Fig. 343 das e des fünften Akkordes auch allenfalls als Vorhalt oder Durchgang vor dem d des folgenden Akkordes erklären, wie wir in der Folge sehen werden. — Die Ursache, warum in Fig. 341 das Folgen von $^{\circ}ii^{7}$ nach V^{7} nicht anstössig ist, liegt grösstentheils darin, weil mit dem $^{\circ}ii^{7}$ eine neue Phrase anfängt. Der 3te und 4te Takt sind eine Wiederholung des 1ten und 2ten; mit dem 2ten endet die Phrase mit V^{7}, mit dem 3ten fängt dieselbe Phrase, nur eine Oktave höher, von Neuem an. S. 188.)

Uebung.

Hier, am Schlusse der Betrachtung der verschiedenen leitertreuen Harmoniefolgen, empfehle ich, zur Uebung, beim wiederholten Durchlesen des von S. 208 bis hierher Gesagten, die daselbst angeführten Notenbeispiele in mehrere andere Tonarten zu übersetzen. Auch mag der Anfän-

ger versuchen, sie in andern Lagen und Verwechslungen darzustellen. Wenn ihm jedoch alsdann diese oder jene Akkordefolge nicht mehr recht klingen will, so bedenke Er, dass die Ursache davon zwar oft in dieser Lage selbst (S. 186) liegen kann, sehr oft aber auch blos darin, dass er bei Darstellung dieser Akkordefolge Fehler gegen die Stimmenführung begangen hat, welche er noch nicht kennt, und erst weiter unten kennen lernen wird.

Eben so kann es auch dem Anfänger schon hier eine interessante Beschäftigung gewähren, von denen Harmoniefolgen, von welchen wir keine Beispiele angeführt haben, selbst welche zu versuchen, wozu ihm vorzüglich oben Seite 221, 223 und 241 ein weites, noch unerschöpftes Feld zur Bearbeitung angedeutet ist. Jedoch gilt auch dabei das vorstehend in Ansehung der Stimmenführung Gesagte.

III.) *Ausweichende Harmonieenfolgen.*

§ 272.

Wir betrachteten bisher solche Harmoniefolgen, welche aus zwei zu einer und derselben Tonart gehörenden Harmonieen bestunden. Lernen wir nun auch diejenigen kennen, wo, nach einer Harmonie, eine andere folgt, welche einer andern Tonart angehört als die vorhergehende: ausweichende Harmonieenfolgen.

Da eine Ausweichung machen, nichts anderes ist, als eine Tonverbindung hören lassen, welche das Gehör, aus irgend einem Grunde, für ein Glied einer andern als der bisherigen Tonart erkennt, wir aber oben von S. 103 bis 171 schon ausführlich abgehandelt haben, wann und wodurch eine Harmonie als einer neuen Tonart angehörig erscheine, so haben wir dadurch einen grossen und wesentlichen Theil der Lehre von ausweichenden Harmonieenfolgen schon dort im voraus erschöpft.

A.) *Aufzählung aller möglichen ausweichenden, Harmoniefolgen.*

§ 273.

Nach der auf Seite 94 u. 175 gegebenen Begriffbestimmung, ist eine Ausweichung

1.) ein Harmonieschritt oder Harmoniewechsel, wodurch zugleich

2.) ein Tonartenwechsel, ein Schritt ins Gebiet einer andern Tonart geschieht.

Betrachtet man die Ausweichungen

zu 2.) blos in ihrer Eigenschaft als Tonartenfolge oder Tonartenwechsel, und sieht also blos darauf, woher und wohin, d. h. aus welcher Tonart ausgewichen wird und in welche? oder mit andern Worten, fragt man blos: wie viel verschiedene Folgen einer Tonart auf die andere denkbar sind, so findet man deren, wie wir bereits auf Seite 101 berechnet, sechsundvierzig.

Zu 1.) Sieht man aber nicht blos darauf: woher, und wohin ausgewichen wird, sondern auch: von welcher der bisherigen Tonart angehörigen Harmonie und zu welcher der neuen Tonart angehörigen, der Harmonieschritt geschieht, so sieht man leicht, dass in dieser Hinsicht eine jede der am angef. O. aufgezählten 46 verschiedenen Ausweichungen, für sich selbst wieder auch auf gar vielen, wesentlich verschiedenen Wegen, durch gar viele, wesentlich verschiedene Kombinationen von Harmonieen, geschehen kann, und dadurch entsteht denn noch eine weit grössere Manchfaltigkeit der möglichen

Ausweichungen. Wir haben schon auf S. 173 berechnet, dass ihre Zahl sich auf 6616 belauft.

B.) *Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der ausweichenden Harmonieenfolgen.*

§ 274.

Dass jeder der erwähnten 6616 Fälle von allen übrigen wesentlich verschieden, jeder also von verschiedenem Gehalt und Werth, jeder eigenen Regeln unterworfen sei, und was von dem einen gilt, darum nicht auch von dem andern gelte, dieses ungeheure Feld also nicht durch allgemein absprechende Regeln, sondern nur durch einzelne Würdigung all dieser verschiedenen Fälle erschöpft werden könnte, eine solche Vereinzelung aber zu unmässiger Weitläufigkeit nöthigen würde, dies alles haben wir schon auf Seite 185 bis 198 bemerkt. Wer mögte die Frage vollständig durchforschen: „welche von „den auf S. 101 berechneten 46 verschiedenen Aus-„weichungen sind erlaubt? und auf welche der „a. ang. O. berechneten 6616 Arten sind sie zu ma-„chen erlaubt, — oder nicht erlaubt? — in welchen „Fällen, unter welchen Gestalten, in welchen „Lagen oder sonstigen Umgestaltungen des einen, „oder des andern Akkordes, oder beider, auf „welchen, leichten, oder schweren Zeiten, unter „welchen sonstigen, begünstigenden, oder erschwe-„renden Umständen, ist es gut, nicht gut, oder „etwa gar verboten, diese, oder jene der 46 ver-„schiedenen Ausweichungen, auf diese, oder jene „der 6616 Arten, zu machen?" — Wer mögte dieses Feld erschöpfen? — Ja, wollten wir in Ansehung dieser 6616 Fälle a u c h n u r s o ausführlich sein, als wir es von S. 208 bis 242 in Ansehung der 272 leitergleichen Grundfolgen waren, so würde auch dieses schon zu weit führen.

Wir sehen uns dadurch gezwungen, uns hier damit zu begnügen, das Wenige, was sich im Allgemeinen, über den Werth oder Unwerth der verschiedenen ausweichenden Grundschritte sagen lässt, vorauszuschicken, und durch einzelne belehrende Beispiele zu beleuchten; und demnächst das gesammte überreiche Gebiet blos flüchtig zu durchlaufen, um nur bei wenigen der merkwürdigern einzelnen Gattungen von Ausweichungen, einen Augenblick betrachtend zu verweilen.

§ 275.

Uebrigens müssen wir es wiederholen, dass, wie verschiedenartig die Wirkung der vielen möglichen Ausweichungen auch ist, wir doch keine als geradezu unbrauchbar unbedingt zu verwerfen uns getraueten, weil theils beinahe keine ist, welche sich nicht durch Linderungsmittel beschönigen und lasuriren liesse, theils auch wirklich harte und herbe Uebergänge oft zweckmässig, und dem beabsichteten Ausdruck angemessen sein, ja, zuweilen selbst nothwendig werden können. Wenn z.B. in v. Beethovens Schlacht von *Vittoria*, der Sturmmarsch aus *As*-dur sich, plötzlich, und ohne alle vermittelnde Harmonie, ins *A*-dur wirft, dann sich auf gleiche Weise alsbald ins *B*-dur stürzt, dann gleich ins *H*-dur, und zuletzt von da noch ungestümer ins *Es*-dur (S. meine Beurtheilung in N°. 145 und 146 der Jenaischen Liter. Zeitung, v. J. 1816), so ist dies freilich eine ganze Reihe, nichts weniger als anmuthiger, ja fast grässlicher Uebergänge: aber hier wo sie stehen, ein herrlich treffendes Bild.— Eben so hat Haydn zu seinem Gemälde des Chaos, Harmoniefolgen benutzt, die in Tonstücken anderer Art eben so übel angebracht wären, als sie hier wo sie stehen, glücklich gewählt sind; u. s. w.

C.) Eintheilung der verschiedenen Ausweichungen, je nach der Harmonie, durch welche sie geschehen.

§ 276.

Das im vorigen § Gesagte ist ungefähr Alles, was sich über den Werth oder Unwerth, über die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit der verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen, im Allgemeinen sagen lässt. Alle ersinnlichen ausweichenden Grundfolgen einzeln zu durchgehen, würde aber, wie schon mehr erwähnt, eine allzu ermüdende Ausführlichkeit fodern.

Um jedoch auch hier Einiges, und so Viel wie möglich, zu thun, wollen wir die Gesammtheit aller ausweichenden Grundfolgen nach folgenden Abtheilungen noch einmal flüchtig durchlaufen. Wir wollen nämlich darauf sehen, durch welche Harmonie die Ausweichung geschieht: ob nämlich der Akkord, welcher die Ausweichung bewirkt, der Leitakkord, die Harmonie der ersten, oder die der zweiten, oder welcher sonstigen Stufe der neuen Tonart ist.

§ 277.

Der grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen geschieht durch den Dreiklang der ersten, oder durch den Vier- oder Dreiklang der fünften Stufe: durch I oder 1, durch V^7 oder auch V. — Seltener sind Ausweichungen durch den Drei- oder Vierklang der vierten, oder der zweiten Stufe: durch IV oder IV^7; IV, IV^7; — oder durch II, II^7, °II oder $°II^7$; — noch seltener alle übrige.

Betrachten wir zuerst diejenigen Ausweichungen, welche durch eine der wesentlichsten Har-

monieen der neuen Tonart, durch I, ı, V, V⁷, IV, oder ıv, geschehen, wo also der Leitakkord eine der wesentlichsten Harmonieen der neuen Tonart ist; — und demnächst diejenigen, welche durch Nebenakkorde der neuen Tonart geschehen.

1.) Ausweichungen durch den Dreiklang der ersten Stufe der neuen Tonart, durch I, oder ı.

§ 278.

Die erste Art solcher Ausweichungen bilden diejenigen, welche dadurch bewirkt werden, dass man einen neuen Satz, Perioden oder Abschnitt gleich mit einem neuen tonischen Dreiklang anfängt. Beispiele solcher Ausweichungen sind Seite 118 u. f. mehrfältig angeführt.

Diese Art auszuweichen nennt man auch häufig nicht Ausweichen, sondern gebraucht dafür den Ausdruck Fallen, und sagt z. B. das Stück fällt ins *As*; — die Minuette geht aus *D*-dur, fällt aber beim Trio ins *h*-moll, u. s. w.

Eine zweite Gattung von Uebergängen durch die neue tonische Harmonie selber, bilden diejenigen, welche durch Hilfe der Quartsextenlage geschehen. Wir haben bereits Seite 194 erwähnt, dass Uebergänge dieser Gattung grösstentheils sehr gelind, und oft ausnehmend anmuthig sind.

Insbesondere erinnern wir uns, von Seite 195 her, dass sehr häufig, nach dem Wechseldominantakkorde, der vorige tonische in Quartsextenlage wiederkehrt.

Eine dritte Gattung bilden diejenigen, welche durch das Auftreten einer neuen tonischen Harmonie in anderen bekannten Lagen geschehen (§ 121).

Endlich gehören auch diejenigen Fälle hierher, wo ein, an sich der bisherigen Tonart fremder Dreiklang auftritt, welcher schon nach dem Grundsatze der Trägheit, sich dem Gehör als neues I oder 1 darstellt.

2.) Ausweichungen durch die Harmonie der fünften Stufe der neuen Tonart, durch V^7, oder V.

§ 279.

Ebenfalls sehr häufig, ja, die gewöhnlichsten von allen Ausweichungen, sind die, welche durch die Harmonie der fünften Stufe der neuen Tonart geschehen, durch V, oder V^7; vorzüglich die letzteren.

A.) Die Ausweichungen, mittels des Hauptvierklanges der neuen Tonart, gehören in so fern unter die unzweideutigsten, als diese Harmonie an sich selber die unzweideutigste von allen ist. (Seite 57.) Fig. 347.

Es kann aber doch nicht jede Ausweichung durch den Hauptvierklang ohne Weiteres hervorgebracht werden, weil auch diese Harmonie *a.*) theils in Ansehung des *modus*, — theils *b.*) enharmonisch, mehrdeutig ist, — *c.*) insbesondere ihre Umstaltungen bald der einfachen, — bald *d.*) der enharmonischen Mehrdeutigkeit unterworfen sind.

a.) Eine Ausweichung z. B. aus *C*-dur ins *E*-dur lässt sich nämlich nicht unmittelbar durch den Akkord $\mathfrak{H}^7$ bewirken; denn die Harmonie $\mathfrak{H}^7$ ist zwar wohl der Dominantenvierklang von *E*-dur, sie ist es aber auch von *e*-moll; und wenn man also, nach *C*-dur, die Harmonie $\mathfrak{H}^7$ hören lässt, so erscheint dieser Akkord, dem Gesetze der Trägheit zufolge, nicht als V^7 von *E*-dur, sondern von *e*-moll: und wenn man sodann nach diesem $\mathfrak{H}^7$ gleichwohl $\mathfrak{E}$ als I folgen lässt, so ist zwar nunmehr eine neue Ausweichung wirklich ins *E*-dur geschehen; aber beim Auftreten der $\mathfrak{H}^7$-Harmonie war diese noch nicht, sondern nur erst eine Ausweichung ins *e*-moll vorhanden. Fig. 348.

Eben so, wenn man aus *a*-moll ins *e*-moll, durch den Wechseldominantakkord $\mathfrak{H}^7$, ausweichen wollte, so deutet dieser, wie wir bereits Seite 126 bemerkt, eher auf *E*-dur, als auf *e*-moll, auch selbst dann, wenn ihm die kleine None beigefügt ist. Vergl. Fig. 349.

b.) Wenn man aus *a*-moll z. B. ins *B*-dur, durch $\mathfrak{F}^7$, den Hauptvierklang der Tonart *B*-dur, ausweichen wollte, so wird das Gehör leicht diesen Akkord doch nicht für $\mathfrak{F}^7$, sondern etwa für $°\mathfrak{h}^7$ verstehen, wie in den Beispielen Fig. 350 *i* und *k*; und wenn man nach diesem Akkorde dennoch die $\mathfrak{B}$-Harmonie folgen lässt, wie bei *k* daselbst, so ist erst dieses eine Ausweichung ins *B*-dur, nicht aber hatte schon der vorige Akkord das Gehör in diese Tonart versetzt; (vergl. Fig. 204) — ausgenommen

etwa bei mehrmaliger Wiederkehr derselben Stelle. (Siehe S. 137 unten.)

c.) Oder wollte man z. B. aus *a*-moll ins *C*-dur durch den Hauptvierklang 𝔊⁷ mit grosser None und ausgelassenem Grundton übergehen, so würde das Gehör diesen Akkord in den meisten Fällen weit eher für °𝔥⁷, also für °ıı⁷, der bisherigen Tonart *a*-moll, als für 𝔊⁷ nehmen; und wenn also bei Fig. 351 *i* nach dem Akkorde [h f̄ ā d̄], die Harmonie 𝔈 als I folgt, so ist zwar wohl, durch das Erscheinen dieses 𝔈-Akkordes eine Ausweichung ins 𝔈-dur geschehen; nicht aber war dieselbe schon durch den vorhergehenden Akkord bewirkt, welcher vielmehr dem Gehöre noch unverrükt als *a*:°ıı⁷ erschienen war, und nach welchem es weit eher 𝔈 erwartet hatte, wie bei *k*.

d.) Eben so wenn man z. B. aus *a*-moll ins *c*-moll, durch den Hauptvierklang 𝔊⁷ mit kleiner None und ausgelassener Grundnote, ausweichen wollte, so würde das Gehör einen Akkord wie [H d f as] gewiss nicht für 𝔊⁷, sondern bestimmt für [H d f gis] und somit für 𝔈⁷, als V⁷ nicht von *c*-moll, sondern von der bisherigen Tonart *a*-moll, vernehmen: — und wenn man auf einen solchen Akkord doch *c* folgen lässt, so geschieht e r s t d a d u r c h eine (und zwar nicht eben angenehm klingende) Ausweichung ins *c*-moll. Fig. 352.]

Man sieht also, dass auch der Hauptvierklang nicht eine jede Ausweichung unzweideutig zu begründen vermag.

§ 280.

Uebrigens lassen Ausweichungen, welche durch den Hauptvierklang der neuen Tonart geschehen, wenn diese eine von der bisherigen weit entfernte ist, auch die ganze Härte der entfernten Ausweichung fühlen, wenn dieselbe nicht durch andere Milderungsmittel gesänftigt ist. Man sehe z. B. die Ausweichung aus *d*-moll ins *h*-moll Fig. 354. (Vergl. S. 193 unten).

§ 281.

Wenn die dem Hauptvierklange vorangehende Harmonie selbst ein Vierklang war, so gehört solche Harmoniefolge in die Klasse der ausweichenden Kadenzvermeidungen, (§ 263) z. B. Fig. 355.

Anmerkung.

Vogler in s. Tonsetzkunst S. 41, § 15, und S. 70, § 64, erklärt die Harmoniefolge Fig. 355 *n* für unerlaubt, theils darum, weil die Ausweichung über eine Stufe springt, (vergl. die Anm. S. 102) theils weil das f̄, statt sich aufzulösen, stille stehen bleibt. Ueber Ersteres haben wir am angef. O. schon gesprochen, von Letzterem wird in der Lehre von der Auflösung die Rede sein. (Vergl. S. 239.)

Auch die Harmoniefolge 𝔊⁷ ‡ 𝔊⁷ (Sieh das obige Beispiel 355 *l*) pflegen die Theoretiker zwar nicht für verboten zu erklären, wissen sie aber doch wieder nur durch künstliche Fictionen, unter der Firma: „Vorausnahm einer durchgehenden Note“ als erlaubt passiren zu lassen! — Wir werden auch darauf bei der Lehre von der Auflösung zurückkommen.

Ganze Reihen solcher Kadenzvermeidungen ersieht man in Fig. 356, — auch in 357, wo die Hauptvierklänge sämmtlich mit kleiner None erscheinen.

Akkordefolgen dieser letzteren Art waren Lieblingsmodulationen unseres Gluck, der, so

oft er irgend etwas Bedeutsames auszudrücken hatte, fast kein anderes Kunstmittel in Wirkung zu setzen gedachte, als solche Reihen von verminderten Septakkorden. Fast jede Blattseite seiner Opern liefert hiervon Belege.

§ 282.

Die verschiedene Wirkung der Ausweichungen durch den Hauptvierklang hängt überhaupt sehr davon ab, welche Harmonie dem Leitakkord unmittelbar vorhergeht. So ist z. B. die Ausweichung aus *g*-moll ins *d*-moll durch die Harmonie 𝔄 oder $𝔄^7$ an sich nicht entfernt, sie nimmt aber einen Zug von Härte und fast von Wildheit an, wenn man das 𝔄 oder $𝔄^7$ grade nach der Harmonie der sechsten Stufe der Tonart *g*-moll folgen lässt. Ich habe die Härte solcher Zusammenstellung absichtlich benutzt in Fig. 358, wo auf diese Art aus *g*-moll durch $𝔄^7$ ins *d*-moll ausgewichen wird, und dann aus *d* durch 𝔈 ins *a*.

§ 283.

B.) Aber auch der blose Dreiklang der fünften Stufe der neuen Tonart kann, obgleich er an sich selbst weit mehrdeutiger ist als der Hauptvierklang, doch schon allein vermög der Trägheit, sehr häufig als Leitakkord dienen: z. B. bei allen Ausweichungen aus einer harten Tonart in deren Verwandte aufsteigender Linie: z. B. *C*:I≠*G*:V, Fig. 359 *i*. (Zweideutiger ist die Ausweichung aus einer weichen Tonart in ihre nächste Verwandte aufsteigender Linie, z. B. aus *a* mittels des 𝔋-Akkordes ins *e*-moll, wegen des vorhin auf Seite 250 erwähnten Umstandes: Fig. 359 *k*, *l*;) — aus einer Molltonart in ihre nächste

Verwandte **absteigender** Reihe: z. B. *a*:i ⸗ *d*:V; Fig. 359 *m*, — aus einer harten Tonart in die Molltonarten ihrer Seitenverwandten rechter Seite: z. B. *C*:I ⸗ *a*:V, bei *n*, — aus einer Molltonart in ihre nächstverwandte Durtonart linker Seite: z. B. *a*:i ⸗ *C*:V, bei *o*.

Eine ganze Reihe von Ausweichungen blos durch den Dominantendreiklang der neuen Tonart findet sich in Fig. 360. — Vorzüglich reizend ist die Ausweichung *g*:V ⸗ *F* ⸗ V in Fig. 361.

§ 283.

Auch diese Art von Ausweichungen erscheinen häufig als vermiedene Kadenzen. So beruht in Fig. 362 der Uebergang aus *E*-dur ins *gis*-moll und *Gis*-dur auf nichts weiter, als einer durch einen leiterfremden Dreiklang bewirkten Vermeidung einer uneigentlichen Kadenz (*E*:ii^{7} ⸗ *gis*:V), Nonen.

3.) Ausweichungen durch den Dreiklang der **vierten** Stufe der neuen Tonart, durch IV, oder iv.

§ 284.

Seltener als die, im Vorstehendem aufgeführten Ausweichungen sind die, **durch die Dreiklangharmonie der vierten Stufe der neuen Tonart**; z. B. Fig. 363. Sie sind aber nicht selten von der grössten Wirkung. So ist z. B. die ergreifende Stelle aus dem *Sestetto* des zweiten Aufzugs in **Mozarts** *Don Giovanni*, Fig. 364, nichts anderes, als eine Ausweichung aus *Es* ins *As* durch die Dreiklangharmonie der vierten Stufe dieser Tonart.

Eben so geschieht in der Szene der *Donna Anna* im zweiten Akt, im Allegretto aus *F*-dur, im 4ten und 5ten Takt, eine Ausweichung aus *C*-dur ins *F*-dur zurück mittels der grossen Dreiklangharmonie 𝔅 als Harmonie der vierten Stufe von *F*-dur.

Eben so erfolgen in Fig. 365 zwei Ausweichungen unmittelbar nach einander durch den Dreiklang der vierten Stufe.

Die ähnliche Ausweichung aus *C*-dur ins *F*-dur durch *F*:IV, in Fig. 366, ist darum bemerkenswerth, weil der der Ausweichung vorhergehende Akkord grade der der fünften Stufe der bisherigen Tonart ist, (𝔊), durch welche Nebeneinanderstellung die Ausweichung dem Gehöre weit auffallender wird.

Mehre Beispiele von Ausweichungen mittels des Dreiklangs der vierten Stufe findet man Fig. 223 und 236 *m*.

§ 285.

Man wird übrigens bemerken, dass solche Ausweichungen durch IV oder IV vorzüglich in die verwandten Tonarten **absteigender** Linie geschehen.

Auch sind solche Ausweichungen da am allerwenigsten auffallend, wo, nach einer halben Ausweichung aufwärts in die vorige Tonart zurückgegangen wird, Fig. 367 *i* und *k*, weil nämlich das Gehör nicht ungeneigt ist, den 𝔊-Dreiklang in beiden Beispielen gleich wieder als *C*: V oder *c*: V anzunehmen, so dass das darauf folgende 𝔉 oder 𝔣 gar nicht einmal mehr als Ausweichung, sondern blos als Harmonieenfolge V・IV oder

V♯IV erscheint. — Auch die im vorigen § angeführte Stelle aus der Arie der *Donna Anna* ist von dieser Art.

4.) Ausweichungen, welche durch eine der Nebenharmonieen der neuen Tonart geschehen.

§ 287.
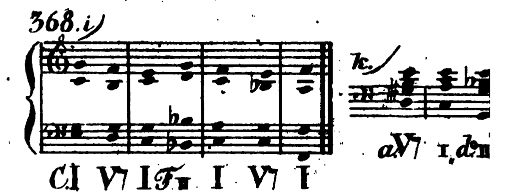
Dieses Feld ist, der Natur der Sache nach, weit ärmer als die vorhergehenden; theils schon darum, weil überhaupt die Nebenharmonieen einer Tonart seltener gebraucht werden, als ihre wesentlichsten Akkorde; theils auch darum, weil diese letztern, als ihrer Tonart zunächst und am eigensten angehörend, dieselbe auch am bestimmteten zu karakterisiren vermögen.
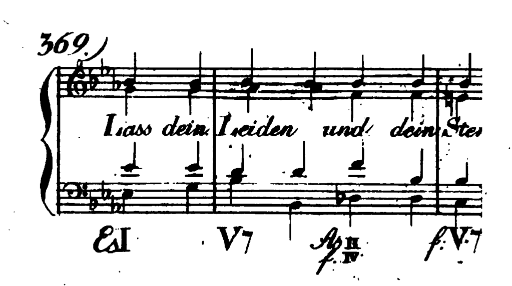
Indessen sind Ausweichungen durch Nebenharmonieen der neuen Tonart darum doch nicht nur möglich, sondern manche Gattungen derselben sogar ziemlich gebräuchlich, wie wir sogleich sehen werden.

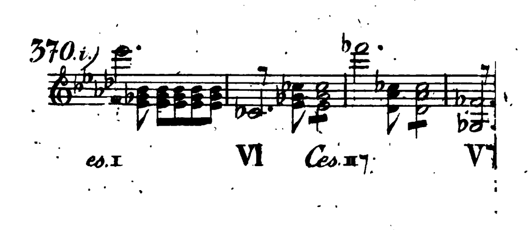
Durch den Dreiklang der zweiten Stufe, durch II oder °II, geschehen Ausweichungen in Fig. 368.
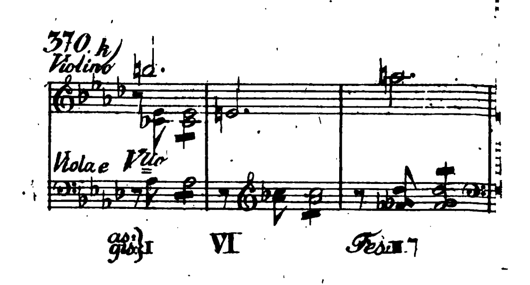
Auch Fig. 369 ist als eine Ausweichung aus *Es*-dur ins *As*-dur, mittels der Harmonie *As*:II, anzusehen (wiewol freilich bei mehrmal wiederholtem Anhören dieser Stelle, das Gehör die Harmonie b gleich für IV der, durch den folgenden Akkord sich bestätigenden Tonart *f*-moll anzunehmen geneigt wird, aus welchem Gesichtspunkte betrachtet diese Stelle dann eine Aus-

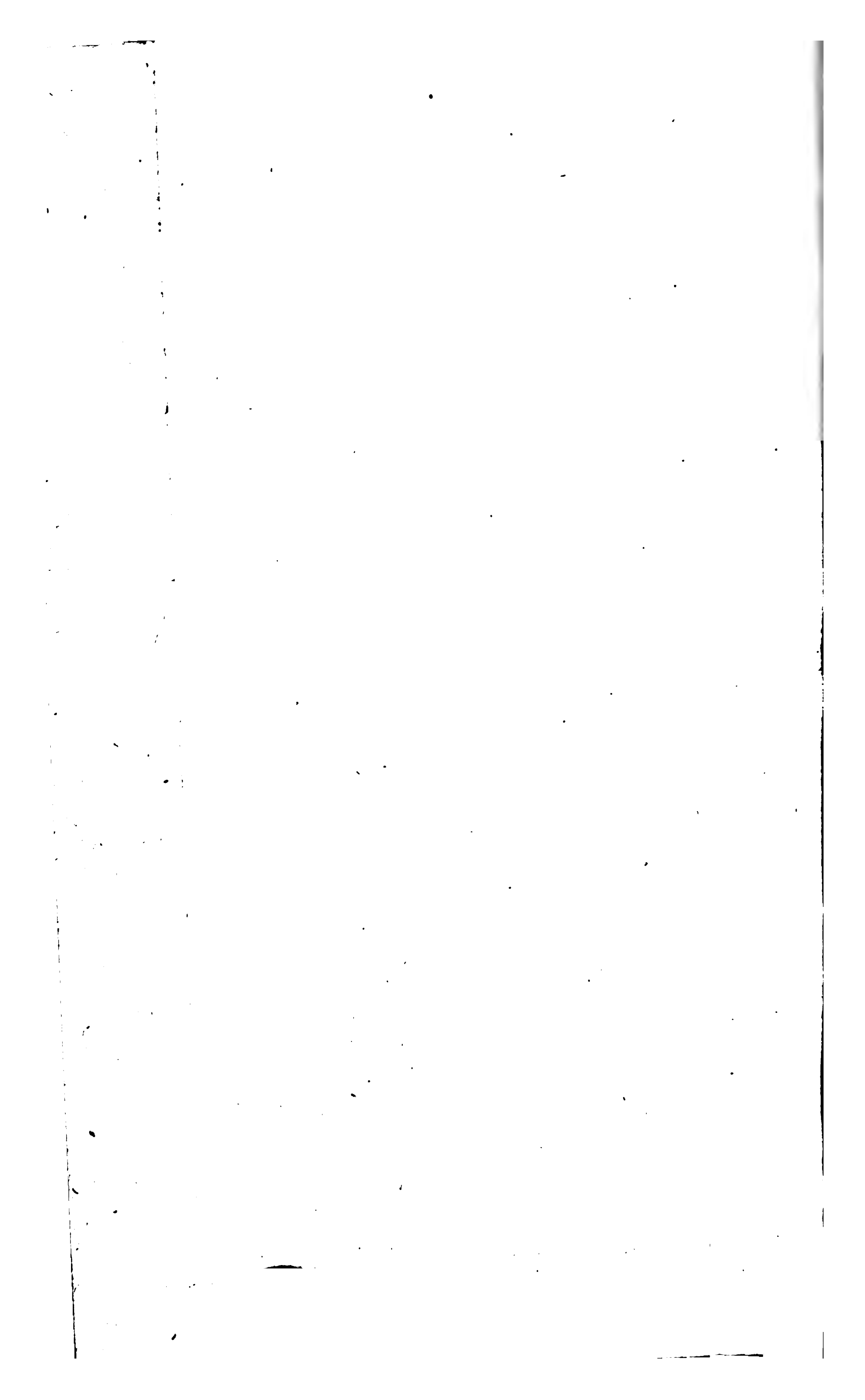

Taf. 28, zum 2 Bd. S. 257.


368. i)
k.)
C I V7 I F II I V7 I
a V7 I, d


369.)
Lass dein Leiden und dein Ste
Es I V7 As II
f. IV
f. V7


370. i.)
es. I VI Ces. II7 V7


370. k)
Violino
Viola e Vllo
VI
Fes II7



weichung aus *Es*-dur ins *f*-moll mittels der Harmonie iv wäre. — Allenfalls lässt sich der fragliche Akkord, wenn man will, auch gar als bloser Scheinakkord erklären, wie wir in der Lehre von Durchgängen sehen werden.

Auch die zur Seite 170, Taf. 19, Takt 24 u. ff. ersichtliche Ausweichung aus *es*-moll ins *c*-moll, kann als eine Ausweichung mittels der Harmonie °𝔡 als °ii von *c*-moll, angesehen werden, wenn man annimmt, dass, bei wiederholtem Anhören, das Gehör, beim Erscheinen von °𝔡, das folgende *c* schon im Geiste voraus hört. (§ 214 u. flg.)

Von einer Ausweichung **mittels des weichen Vierklangs der zweiten Durstufe** findet man ein Beispiel in Fig. 370 *i*. Hier wird die Ausweichung aus *es*-moll ins *Ces*-dur durch die Harmonie 𝔡𝔢𝔰^7, als ii^7 von *Ces*-dur, bewirkt, — und eben so wird bei *k*, aus *as*- oder *gis*-moll, ins *Fes*- oder *E*-dur übergegangen, durch den weichen Vierklang 𝔤𝔢𝔰^7 oder 𝔣𝔦𝔰^7 als Harmonie der zweiten Stufe von *Fes*- oder *E*-dur. (**Mozart** hat übrigens hier, wie man sieht, der Bequemlichkeit des Violinisten zu Liebe, $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{a}$ und a geschrieben, statt $\overline{\text{ces}}$ fes $\check{\text{bes}}$ und bes. S. 151.

Eine Ausweichung **durch den Vierklang der zweiten Mollstufe** findet man in Fig. 371.

Von ähnlicher Art ist Fig. 341, wo die Hauptkadenz, welche man nach der Harmonie 𝔅^7 erwartet, im fünften Takte durch das Erscheinen der Harmonie °𝔤^7, als °ii^7 von *f*-moll, vermieden wird.

Ausweichungen durch eben diese Harmonie °II⁷ mit zufällig erhöhter Terz haben wir bisher schon in Menge gesehen. Siehe z. B. Fig. 372 (Vergl. auch Fig. 372; auch S. 108 Fig. 183, Fig. 193, S. 123 Fig. 205 *m*, Fig. 218.)

Auch die Harmonie der sechsten Stufe der neuen Tonart kann als Leitakkord vorkommen, z. B. Fig. 373 *i*.

Diese Gattung von Ausweichungen geschieht häufig in der Art vorübergehend, dass unmittelbar nach dem neuen VI, sogleich die vorige tonische Harmonie in Quartsextenlage wiedererscheint, wie bei *k*. — Etwas herber klingt es, wenn die Rückeinweichung in die vorige Tonart nicht mittels solcher Harmonie, sondern etwa durch V⁷ geschieht, so, dass das V⁷ der wiederkehrenden Tonart unmittelbar nach dem VI der wieder abtretenden folgt, wie in der schon angeführten Fig. 358, wo im 3ten Takte die Rückeinweichung aus *g*-moll ins *d*-moll gradezu durch die Folge: VI ⸗ *d* : V⁷ geschieht.

Ausweichungen durch die Harmonie der dritten Stufe der neuen Tonart (durch III oder III⁷) sind selten; schon darum, weil diese Harmonie an sich selbst nicht oft vorkommt.

Aus ähnlichem Grunde werden auch Ausweichungen mittels des grossen Vierklanges der ersten Stufe (I⁷) nicht leicht vorkommen; — eben so selten Ausweichungen durch den der vierten, (durch IV⁷ oder IV⁷), — und vielleicht am aller seltensten mittels der

Harmonie der siebenten Stufe (°vii oder °vii⁷.)

Indessen sind doch auch solche Ausweichungen nicht an sich selbst unbrauchbar; und eine sorgfältige, ausführliche Durchforschung aller Möglichkeiten dieser Klassen mögte vielleicht Manchen auf manche wirkungvolle neue Harmonieenwendung führen.

§ 288.

Ich habe nun über die ausweichenden Grundfolgen gesagt, was ich, ohne allzu ausführlich zu sein, sagen konnte, und empfehle dem Leser, zur Uebung auch hier Dasselbe, was ich S. 242 f. empfohlen. Das hier bezeichnete Feld ist noch ungleich ausgedehnter und reichhaltiger als das dort bezeichnete, und bietet also noch reicheren Stoff zu eigenen weiteren Forschungen dar.

Sechste Abtheilung.

Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

I.) *Toneseinheit überhaupt.*

§ 289.

Ehe wir die Lehre von der Modulation verlassen, wollen wir, in flüchtigen Umrissen, auch noch einige Bemerkungen über die Art und Weise machen, wie Tonstücke im Ganzen, in Ansehung der Modulation, gestaltet zu werden pflegen.

Das erste und allgemeinste Gesetz ist hier das der **Einheit der Tonart.** In der Regel ist in jedem Tonstück im Ganzen Eine Tonart als Haupttonart vorherrschend, so, dass es sich grösstentheils in dieser herumdreht, sie in dem grössten Theile des Stückes vorherrschend bleibt. — Nicht zwar, als dürfe man, ein ganzes Tonstück hindurch, nicht aus der einmal angenommenen Tonart ausweichen. Wohl weicht man häufig in Nebentonarten aus; — immer aber muss die einmal angenommene Haupttonart die überwiegende sein; das Stück muss zum **grössten Theil** darin verweilen, und, wenigstens der Regel nach, in derselben anfangen, und enden.

Das Gesetz der Toneseinheit gilt aber auch nicht nur von jedem für sich allein als ein Ganzes dastehenden Stücke; sie gilt auch von mehreren welche so an einander hängen, dass sie zusammen eigentlich nur Eines ausmachen. So kann man z. B. selbst ganze lange Opernfinales als grosse zusammenhängende Ganze, als Ein Tonstück behandeln. In **Mozarts** *Don Giovanni* geht das erste Final im Ganzen aus *C*-dur, ungeachtet in der Mitte bald eine Minuette aus *F*-dur, bald andere Tänze aus *G*-dur, bald ein Terzett aus *B*-dur, bald andere Stücke aus *Es*-dur, aus *C*, u. s. w. vorkommen.

Eben darum ist es aber auch keine Abweichung von der obigen Regel, wenn, von solchen mehreren, zusammen ein Ganzes bildenden Tonstücken, eines oder das andere, für sich allein betrachtet, in einer anderen Tonart endet, als es angefangen. So kann z. B. eine Arie mit einem

Largo in *C*-dur anfangen, welches sich in der Folge ins *a*-moll wendet und, ohne zu schliessen, unmittelbar in ein *Allegretto* aus *a*-moll übergeht, dieses *Allegretto* selbst etwa ins *e*-moll ausweichen, und ebenfalls statt darin zu schliessen, etwa in ein *Presto* aus *G*-dur übergehen, welches letztere dann endlich wieder nicht in *G*-dur, sondern in *C*-dur, also in der Tonart schliesst, in welcher die Arie begonnen hatte.

Auch unter mehren zwar nicht unmittelbar an einander hängenden, aber doch zusammen gehörenden Stücken, ist es schicklich, eine Einheit der Tonart zu beobachten, z. B. in einer Sinfonie, oder einer Sonate, das erste Stück, z. B. das erste *Allegro*, und das Final, aus einerlei Tonart zu setzen, und die Mittelsätze, *Adagio*, *Scherzo* u. dgl., wo nicht aus derselben, doch aus verwandten Tonarten. — Manchmal nimmt man es zwar hiermit nicht grade sehr genau: indessen findet man doch nicht selten, in den Werken unserer genialsten Tonsetzer, in diesem Punkt eine, sehr ins Grosse gehende, schwerlich ganz zufällige Toneseinheit. Sollte es z. B. wohl reiner Zufall sein, dass M o z a r t s Z a u b e r f l ö t e in *Es*-dur beginnt und schliesst, — Idomeneo in *D*, — die Entführung in *C*, — dass sein *Don Juan* in *d*-moll anfängt, und, zwar nicht in *d*-moll, aber doch in *D*-dur, endet, — dass man in M e s s e n, welche aus fünf von einander abgesonderten Hauptsätzen zu bestehen pflegen, fast immer entweder alle fünfe in einerlei, oder in doch naheverwandten Tonarten, und wenigstens das erste und letzte in einerlei Tonart zu setzen pflegt.

Es kann übrigens auch Fälle geben, wo es ganz schicklich ist, solche Toneseinheit nicht zu beobachten. So kann es z. B. in einer Opernszene, welche im Verfolg in einen, von ihrem Anfange sehr verschiedenen Charakter übergehen soll, ganz zweckmässig sein, sie in einer andern Tonart zu enden, als sie begonnen. — Namentlich ist es gar nicht selten, Tonstücke welche in Moll anfangen, in der zweiten Hälfte ins Dur zu wenden, und darin auch bis ans Ende zu bleiben. So fängt, (um ein allgemein bekanntes Beispiel anzuführen) die erste Bassarie in Haydns Schöpfung („Rollend in schäumenden Wellen") in *d*-moll an, wird aber hernach, bei den Worten „Leise rauschend" *D*-dur, und bleibt so, bis ans Ende. — Eben so endet, wie oben erwähnt, Mozarts *Don Juan* in Dur, indess er in Moll begonnen.

Ungewöhnlicher ist das Umgekehrte, nämlich dass ein Stück aus Dur, zuletzt Moll würde.

So viel im Allgemeinen über die Einheit der Tonart im Ganzen. Jetzo wenden wir uns näher zur Betrachtung, mit welchen Hormonieen und Harmoniefolgen ein Tonstück angefangen zu werden, welche Uebergänge in andere Tonarten im Verlaufe desselben gemacht zu werden pflegen; und mit welchen Harmonieen und Harmoniefolgen man es gewöhnlich zu beschliessen pflegt.

II.) *Anfang eines Tonstückes.*

§. 290.

Die Natur der Sache bringt es gleichsam von selber mit sich, dass man ein Tonstück in der Tonart anfange, welche darin als Haupttonart gelten soll, dass man das Gehör sich dieselbe erst einprägen, darin sich erst festsetzen lässt, bevor man ihm Nebentonarten beut. Wenigstens ist dieses, wenn auch nicht unbedingt nothwendig, doch das Einfachste und Natürlichste, und eben darum auch das Gewöhnlichste. Aus gleichem Grund ist es auch natürlich, schicklich, und gewöhnlich, mit dem tonischen Akkorde selber anzufangen, und zwar ohne Umgestaltung desselben.

Dies alles ist das Natürlichste und Gewöhnlichste; doch nicht gerade immer nothwendig. Vielmehr können Abweichungen von Gewöhnlichen oft nicht nur fehlerlos, sondern selbst von guter Wirkung sein.

§ 291.

1.) Ich sagte: es ist gewöhnlich, den tonischen Dreiklang, mit welchem das Tonstück anhebt, nicht umgestaltet erscheinen zu lassen.

Man findet aber auch Stücke, wo die tonische Harmonie am Anfang in irgend einer Umstaltung erscheint.

a.) So findet man nicht selten am Anfang eines Tonstückes den tonischen Akkord in verwechselter Lage; namentlich oft in Recitativen, z. B. Fig. 374. — Auch in blos zwei-

stimmigen Sätzen, z. B. für zwei Waldhörner, kommen solche Anfänge häufig vor, z. B. in Fig. 375, aus Winters Opferfest, in Fig. 376, dem Anfang einer Haydn'schen Sinfonie, und Fig. 377, dem zweistimmigen Anfang eines Violinquartettes von Mozart aus *B*-dur.

Seltener noch als Anfänge in erster Verwechslung sind die in zweiter. In der Ouverture zu Voglers Castor und Pollux, Fig. 378, beginnt der Trauermarsch aus *d*-moll mit der Harmonie 𝔟 in zweiter Verwechslung.

Auf ähnliche Art habe ich in einem Triumphmarsch zur Schlusszene der Oper Tancred das volle Orchester so wie Fig. 379 anfangen lassen. Auch ist von dieser Art der Anfang eines J. Haydn'schen Violinquartettes aus *h*-moll, Fig. 380.

Ehemal war man so ängstlich in Ansehung des Anfanges mit dem Quartsextakkorde, dass man in Lehrbüchern die Regel findet, man dürfe, nicht nur kein Tonstück, sondern auch nicht einmal einen neuen Abschnitt desselben also anfangen. Allein die obenerwähnten Beispiele beweisen, wie ungegründet solches Verbot ist; und wie einnehmend schön auch, mitten in einem Tonstück, ein neuer Periode mit der tonischen Harmonie in zweiter Verwechslung anheben kann, erinnert sich wohl jeder aus der schon Seite 208 Fig. 253 angeführten Stelle des Mozartschen Klavierquartetts, wo, nach der Fermate, eine neue Phrase mit dem neuen tonischen Akkorde 𝔇𝔢𝔰 in zweiter Verwechslung anfängt.

§ 292.

b.) Dass der tonische Dreiklang, beim Anfang eines Stückes auch wohl mit Auslassung eines

Intervalls erscheint, kann man schon an den oben angeführten Beispielen 375 - 378, 380, sehen.

Solche Anfänge haben das Eigene, dass das Gehör, indem es Anfangs blos zwei Töne vernimmt, eine Zeitlang zweifelhaft bleibt, welche Harmonie es höre. Z. B. in Fig. 375 kann es die Töne gis und h eben so gut für die Harmonie des weichen Dreiklanges gis mit ausgelassener Quinte nehmen, als für einen harten E-Dreiklang in erster Verwechslung mit ausgelassenem Grundton, und es kann folglich, zumal beim erstmaligen Anhören, nicht wissen, ob es ein Anfang in *gis*-moll, oder in *E*-dur sei. — Eben so kann man in Fig. 376 die Töne g und es eben so wohl für c in zweiter Verwechslung mit ausgelassnem Grundtone nehmen, als für Es in erster Verwechslung mit Auslassung der Grundquinte, — den Anfang Fig. 377 eben sowohl für d, als für B, — und den Fig. 378 eben so gut für F, als für d.

Zwar wird man, beim wiederholten Anhören eines solchen Tonstückes, den Anfang desselben nicht mehr zweideutig finden, und insbesondere ist man solche Anfänge in Bicinien, z. B. von zwei Waldhörnern, schon so ziemlich gewohnt, und weiss daher, auch wenn sie zum erstenmal erscheinen, schon so ziemlich Bescheid, wie man sie zu verstehen habe: — im Ganzen aber besitzen solche Anfänge doch immer nicht ganz die Eigenschaft, dem Gehöre die Haupttonart des Stückes gleich Anfangs recht einzuprägen, und sind deshalb mit Recht mehrdeutig zu nennen.

Ein Beispiel wo solche Mehrdeutigkeit besonders fühlbar ist, liefert der Anfang des eben angeführten Violinquartettes aus *h*-moll, Fig. 380, welches sogar bis in den zweiten Takt hinein eher aus *D*-dur, als aus *h*-moll zu gehen scheint.

Man hört aber nicht selten Tonstücke sogar mit Auslassung zweier Intervalle der tonischen Harmonie anfangen: entweder mit der tonischen Note allein; z. B. S. 170, Taf. 19, oder Taf. 23, Fig. 298, oder allein mit deren Quinte; oder gar, wiewohl seltener, allein mit der eigentlichen Terz der tonischen Harmonie.

Bei solchen Anfängen tritt denn die erwähnte Unbestimmtheit freilich in noch höherem Grade ein, indem das Gehör, wenn es ein Tonstück blos z. B. mit der Note c anfangen hört, nicht weiss, ob es dieselbe für die Grundnote von ℭ, oder von 𝔠, für die Quinte von 𝔉, oder von 𝔣, wo nicht gar für die grosse Terz von *As*, oder für die kleine von 𝔞, halten soll u. s. w.

Zwar wird es sich einen solchen einzelnen Ton wohl am einfachsten und natürlichsten als tonische Note erklären, und, wenn ein Stück z. B. mit der Note c allein anfängt, vorläufig annehmen, es werde aus 𝔠 gehen; — ob aber aus *C*-dur, oder aus *c*-moll, ist vollends nicht zu errathen.

Dagegen gewährt diese Art ein Tonstück anzufangen auch wieder den Vortheil, dass, nach solchem trockenen Eingange, die demnächst eintretende vollständige Harmonie um desto willkommener erscheint.

Etwas auffallender ist es, wenn van Beethoven seine übrigens herrliche Sinfonie aus *c*-moll nicht nur mit der Quinte allein anhebt, sondern auch noch mehre Takte lang das Gehör in fast zu langer Ungewissheit lässt, in welche Tonart die so allein erscheinenden Töne g es f d wohl gehören mögen. Fig. 381.

Unter die Anfänge mit nur einem einzigen Tone der tonischen Harmonie, gehört vorzüglich auch die sehr gewöhnliche Weise, ein Tonstück, im Auftakt oder Aufschlag, allein mit dem Tone der fünften Stufe der Tonleiter anzufangen, z. B. Fig. 382.

Auch der eben als Fig. 381 angeführte Anfang der v. Beethovenschen Sinfonie ist von dieser Art.

§ 293.

c.) So wie der tonische Akkord, mit welchem ein Stück anzufangen pflegt, auch wohl in verwechselter Lage und mit Auslassung eines, oder gar zweier Intervalle erscheinen kann, so kann auch füglich mit einer Brechung desselben angefangen werden.

Auch diese Art ein Stück anzufangen, gewährt einigermasen denselben Vortheil, den wir von Anfängen blos mit einer einzigen Note erwähnt: dass nämlich die demnächst vollständig eintretende Harmonie dem Gehöre darum desto wohlthuender und angenehmer erscheint; wie z. B. beim Anfang des schönen Mozartschen Violinquintettes aus *D*-dur, Fig. 383 *i*, u. a. m.

§ 294.

2:) Wir haben bisher Fälle gesehen, wo ein Tonstück zwar mit der tonischen Harmonie, aber in Umstaltungen, anfieng.

Man kann aber ein Stück auch wohl **nicht mit der tonischen Dreiklangharmonie, sondern mit einem anderen der Tonart eigenen Akkorde** anfangen.

Namentlich sind Anfänge mit dem Hauptvierklange nicht sehr selten. So fängt z. B. ein Violinquartett von J. Haydn aus *B*-dur, zwar in der Haupttonart *B*-dur an, aber nicht mit der Harmonie 𝔅, sondern mit 𝔉⁷, also nicht mit *B*:I, sondern mit *B*:V⁷, 384. — Eben so ein anderes Haydnsches Quartett aus *G*-dur mit der Harmonie *G*:V⁷, Fig. 385 — und wieder ein anderes von Ebendemselben aus *D*-dur ebenfalls mit der Dominantharmonie; Fig. 386. — Eben so lässt Mozart das erste Recitativ der *Donna Anna* in *Don Giovanni* aus *c*-moll, Fig. 387, mit der Dominantharmonie anfangen.

Beethoven fängt das Finale eines Violintrios höchst anmuthig ebenfalls mit V⁷ an, und zwar mit beigefügter grosser None und ausgelassnem Grundton, Fig. 388.

Auf ähnliche Weise habe ich eine Klaviersonate aus *C*-dur, mit dem Hauptvierklange mit grosser None, ausgelassenem Grundton, und in zweiter Verwechslung, angefangen: Fig. 389.

Von derselben Art ist auch der Anfang des ersten Finals aus Cherubini's Wasserträger, Fig. 390.

Der Tonsetzer hat hier die herrlichste Wirkung dadurch erreicht, dass er, bei dieser Szene allgemeiner Spannung und Erwartung, während eines, volle 44 Takte langen *Crescendo*, die Modulation sich fast nur um diesen Dominantenakkord herumdrehen, den tonischen Dreiklang aber immer nur zuweilen und blos vorübergehend, in ganz unbefriedigenden und unvollkommenen Gestaltungen berühren, und so die Erwartung, das Verlangen des Gehöres nach dem tonischen Akkorde (§ 253) immer länger hinhalten, die Spannung immer höher steigern lässt, bis endlich erst bei den Worten: „Dank dir gütige Vorsicht!" das Gefühl Aller in dem vollen tonischen Es-Akkorde, mit entscheidender Kraft herrlich ergreifend, zusammenströmt. — (Schade, dass die herrliche Stelle gleich darauf, bei einer geringfügern Gelegenheit, wieder erscheint, und — missbraucht und entwürdigt wird, nämlich da, wo das Mädchen sich eben entschliesst — nicht mit zum Tanz auf die Hochzeit zu gehen.)

Etwas seltener sind Anfänge mit einer Nebenharmonie. Doch beginnt der, an genialen Sonderbarkeiten unerschöpfliche Beethoven eine Klaviersonate aus *Es*-dur mit dem Vierklange der zweiten Tonstufe: Fig. 391.

Eben so beginnt in meinem Requiem die Tenorarie N°. 3 mit der Harmonie b als II von *As*-dur, Fig. 392, — und ein Violinquartett aus *Es*-dur mit der Dreiklangharmonie der zweiten Stufe, Fig. 393.

§ 295.

3.) Wir haben von Seite 263 bis 267 gesehen, dass Tonstücke mit der, gleichwohl umgestalteten, tonischen Harmonie anfangen können, und S. 268

bis hierher, dass ein Stück auch selbst mit einer andern leitereigenen Harmonie angefangen werden kann. — Man kann aber allenfalls gar mit einer Harmonie, welche der Haupttonart des Stückes fremd ist, also das Stück eigentlich in einer andern als seiner Haupttonart anfangen.

Ein Beispiel liefert die bekannte Beethovensche Sinfonie aus *C*-dur (N°. II.), Fig. 394. Hier ist die erste Harmonie C⁷ der Tonart *C*-dur fremd; die Sinfonie fängt also eigentlich in *F*-dur an, wendet sich aber freilich sogleich ins *C*-dur, und behandelt von da an *C*-dur fortwährend als Haupttonart.

Von ähnlicher Art ist, in Cherubinis Oper *Fanisca*, der Anfang des trefflichen Terzetts aus *A*-dur, Fig. 395, — ein Anfang welcher eigentlich bestimmt auf *a*-moll deutet, und erst im 9ten Takte, sich völlig ins *A*-dur wendet.

Eben so — aber mit geringerem Erfolge — fängt Beethoven das Final seiner *Sinfonia eroica* aus *Es*-dur an, Fig. 396: ein Anfang welcher gewiss nicht das Gefühl von Es-dur erweckt, übrigens eben nicht von ausnehmend angenehmer Wirkung ist.

Eben so habe ich in meiner Messe N°. 3 das „*Domine*" aus *D*-dur mit der Harmonie Fis⁷ angefangen, Fig. 397, also scheinbar in *h*-moll, welches aber bald durch *D*-dur verdrängt wird, und demnach nur Nebentonart war.

In einer andern Messe habe ich versucht, das „*Laudamus*" aus F-dur so anfangen zu lassen, wie Fig. 398 zeigt, also gewissermasen in

g-moll, wornächt jedoch die Folge bald zeigt, dass dies *g*-moll nicht, sondern *F*-dur die Haupttonart bleiben solle, und *g*-moll nur als Nebentonart die Szene eröffnete.

III.) *Modulation im Verlauf eines Tonstückes.*

§ 296.

Es gibt Tonstücke, zumal ganz kleine und kurze, worin von Anfang bis zu Ende gar keine, weder ganze, noch halbe Ausweichung vorkommt. Dies sind aber meistens nur ganz anspruchlose Kleinigkeiten und Liedchen, wie z. B. „Freut euch des Lebens“ — „Blühe liebes Veilchen“ — „Es reiten drei Reiter zum Thore hinaus“ u. s. w. — oder Jagdstückchen für Waldhörner, u. dgl., deren ganze modulatorische Abwechslung gewöhnlich darin besteht, dass einmal ein Periode mit dem Akkorde der Dominante, und der folgende mit dem tonischen schliesst; ja zuweilen nicht einmal so viel, wie z. B. im zweiten der obengenannten Liedchen, in welchem sogar alle Perioden immer mit der tonischen Harmonie enden.

§ 297.

Sonst aber pflegen in jedem, zumal irgend etwas längeren Stücke, nebst der Haupttonart, auch einige, oder mehrere, halbe und ganze Ausweichungen in Nebentonarten, vorzukommen; und zwar, je grösser und ausgeführter das Stück
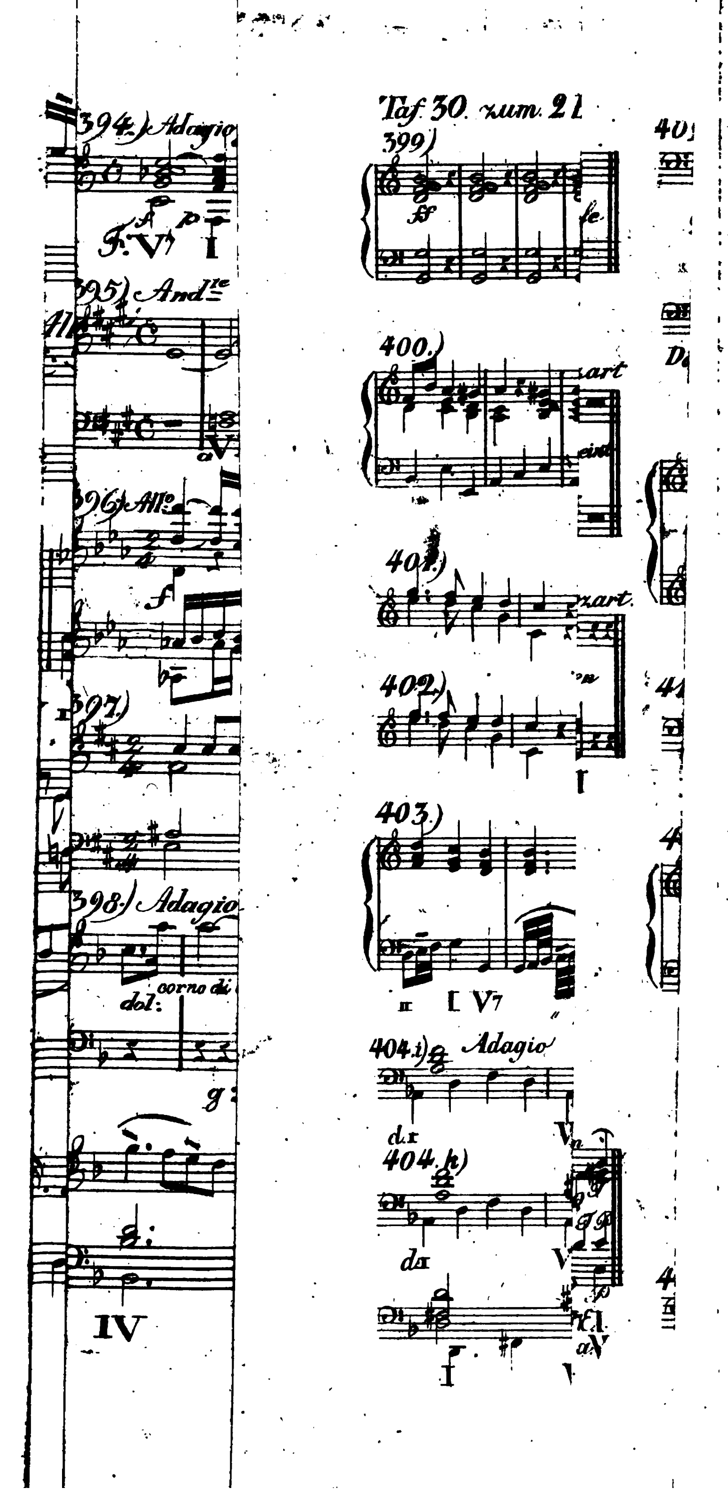
ist, desto mehre, desto entferntere und desto vollkommnere Ausweichungen erträgt und verlangt es.

In kleinen Stücken pflegt man nämlich nicht nur nicht viele, sondern auch nicht leicht ganze, sondern nur halbe Ausweichungen, und zwar nur in nahverwandte Tonarten, anzubringen, aus dem natürlichen Grunde, weil ein solch kurzes Tonstück durch viele Uebergänge, zumal in weit entfernte Tonarten, allzu bunt würde.

Darum begnügt man sich in solchen Stücken gewöhnlich mit halben Ausweichungen in die Tonart der Dominante, von wo dann alsbald wieder in die Haupttonart zurückgegangen wird. — Auch selbst schon bedeutendere Stücke beschränken sich zuweilen auf diese höchst einfache modulatorische Gestaltung, z. B. Mozarts „In diesen heil'gen Hallen."

Grössere und ausgeführtere Stücke hingegen ertragen und erfodern schon mehre und erheblichere Ausweichungen, und zwar begreiflich aus dem entgegengesetzten Grunde, warum kürzere sie nicht ertragen; nämlich weil ein langes Stück, wollte es sich unaufhörlich nur in einer Tonart herumdrehen, allzu einförmig würde.

Darum bringt man hier mit Recht nicht nur mehre Ausweichungen, mitunter auch in entferntere Tonarten, vorübergehend an, sondern auch selbst vollkommene Uebergänge, welche das Gefühl der Haupttonart eine Zeitlang völlig verdrängen.


Taf. 30. zum. 21
394.) Adagio
395.) And.te
396.) All.o
397.)
398.) Adagio
corno di
dol:
IV
399.)
400.)
401.)
402.)
403.)
404. i) Adagio
404. k)



§ 298.

Die gewöhnlichsten Ausweichungen dieser Art sind folgende:

In Stücken aus harter Tonart macht man gewöhnlich, gegen die Mitte des Stückes hin, eine ganze Ausweichung in die harte Tonart oder Dominante. So wird z. B. in einer Sinfonie oder Sonate aus *C*-dur fast immer in der ersten Hälfte ins *G*-dur, in die Tonart der Dominante der Haupttonart, förmlich ausgewichen, und der erste Theil auch gewöhnlich mit einem vollkommenen Tonschlusse in dieser Tonart abgeschlossen. (Eben so wird, um ein eben zur Hand stehendes Beispiel anzuführen, auf der Notentafel zu S. 158, im 4ten Takte der Fig. 228, ein Hauptabsatz in *C*-dur geschlossen; — eben so in Fig. 229. — Gleiches findet man auf der folgenden Tafel: Takt 14 bis 24, — dann auf Taf. 15, Takt 12—20, — Taf. 16, Fig. 232, T. 4 — 8.)

Ausser dieser Ausweichung in die Dominante, sind aber auch mehre andere Ausweichungen, in näher, oder entfernter verwandte Tonarten, zwar minder gewöhnlich und minder häufig, aber darum doch nicht grade ungewöhnlich, noch minder gut; und zwar namentlich alle Ausweichungen in die übrigen nächstverwandten Tonarten. So geht man z. B. in einem Tonstück aus *C*-dur, auch wohl einmal förmlich ins *F*-dur über, — oder auch ins *a*-moll — oder *c*-moll.

Unter die nicht ungewöhnlichen Uebergänge gehören denn auch wohl die in diejenigen übrigen Tonarten, deren tonische Harmonieen in der

Tonleiter der Haupttonika vorfindlich sind, also z. B. in einem Stück aus *C*-dur Uebergänge ins *d*-, und *e*-moll, weil die Dreiklangharmonieen ð, und e, in der Tonleiter *C*-dur vorfindlich sind.

Seltener sind Uebergänge in noch andere Tonarten: z. B. in einem Stück aus *C*-dur in die harte der kleinen Terz, also ins *Es*-dur, — oder in einem Stück aus *F*-dur ins *As*-dur, wie in dem auf Taf. 20, Fig. 245 angeführten Beispiel, — oder in einem Stück aus *C*-dur in die harte Tonart der grossen Terz, also ins *E*-dur (wie z. B. in Beethovens Sinfonie aus *c*-moll, im Andante aus *As*-dur ganze Sätze aus C-dur vorkommen;) — oder in einem Stück aus *C*-dur in die harte Tonart der kleinen Sexte, also ins *As*-dur — u. dgl.

Alle diese und ähnliche ganze Ausweichungen sind zwar seltener als die vorerwähnten, aber darum nicht unerhört, und nicht unerlaubt.

§ 299.

In Stücken aus weicher Tonart ist ebenfalls die vollkommne Ausweichung in die Molltonart der Dominante sehr gewöhnlich, und man pflegt in einem Stücke, z. B. aus *a*-moll, gegen die Mitte hin, häufig auch einen Uebergang ins *e*-moll zu machen, und auch wohl den ersten Hauptabschnitt des Stückes mit einem ganzen Tonschluss in dieser Tonart zu enden. — Indessen ist diese Art von Uebergang doch nicht ganz so allgemein, wie, in Stücken aus harter Tonart, der in die Durtonart der Dominante, (vielleicht zum Theil auch darum, weil die toni-

sche Harmonie von *e*-moll, der weiche *e*-Dreiklang, in *a*-moll nicht leitereigen vorhanden ist. (Vergl. Seite 273 unten) und man findet daher ziemlich häufig Stücke aus Molltonarten, worin, statt in die Molltonart der Dominante, lieber in die Durtonart der Terz übergegangen wird, so dass z. B. in einem Stück aus *a*-moll, die Hauptausweichung nicht ins *e*-moll, sondern ins *C*-dur geschieht.

Nächst diesen, sind die gewöhnlichsten in Molltonstücken vorkommenden ganzen Ausweichungen, die, in die harte Tonart der Sexte, z. B. in einem Stück aus *a*-moll der Uebergang ins *F*-dur, (vergl. Taf. 17, T. 20;) — oder in die Molltonart der Unterdominante: aus *a* - ins *d*-moll, — oder auch in die Durtonart der bisherigen tonischen Note, aus *a*-moll ins *A*-dur. (Vergl. Taf. 18, T. 37.) — Dass man nicht selten, nach einem Uebergange dieser letztern Art aus Moll ins Dur, das Stück auch sogar bis zum Ende in der Molltonart belässt, und darin förmlich endet, (wie dies in dem eben angeführten Stücke geschehen ist,) haben wir schon S. 262. angeführt.

Minder gewöhnlich sind, in Molltonstücken, ganze Uebergänge in die harte Tonart der Dominante, z. B. ins *E*-dur, — oder der kleinen Sekunde, z. B. ins *B*-dur, — u. dgl. Indessen sind doch auch solche weder unerlaubt, noch unerhört; vielmehr können auch solche und andere ähnliche, minder gewöhnliche Uebergänge zuweilen mit vollkommen guter Wirkung gebraucht werden.

§ 300.

Ueberhaupt kann und soll alles von S. 271 bis hier Gesagte nur als Fingerzeig, aber durchaus nicht als unabänderliche und einzige Richtschnur gelten.

Anders dachten und lehrten freilich in diesem Punkt unsere alten Theoretiker. Diese wären nicht nur sehr ängstlich über die Frage: in welche Nebentonarten man im Verlaufe eines Tonstückes ausweichen, wie lange man in jeder derselben verweilen dürfe, u. s. w., sondern man findet bei ihnen oft sogar förmliche Rezepte über diesen Punkt verschrieben, — ordentliche Gebrauchzettel, wie viele Takte lang man sich in dieser, wie viel in jener Nebentonart verweilen dürfe, u. s. w. wie z. B. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, Th. 1, Seite 119 u. flg., — in Rousseau's *diction. de Musique*, *artic. Modulation*, — in Sulzers Theorie d. K., Art. Ausweichung, u. a. m.

Eine solche Abgemessenheit grenzt sehr nah an Pedanterei. Die Kunst ist frei, soll frei sein, und lässt sich ihren Spielraum nicht so mit Masstock und Messkette zumessen.

Einem verständigen Manne braucht man es übrigens wohl nicht erst zu sagen, dass er eben nicht ohne Noth, ohne Zweck und hinreichenden Grund, immer nur darauf los, in den Tag hinein, ausweichen, nicht in jedem Stück unaufhörlich in allen, auch aller entferntesten Tonarten, wie ein Wahnsinniger herumspringen soll, u. s. w. Dies alles versteht sich bei verständigen Menschen von selbst. — Dass aber auch sehr starke, kühne, ja selbst grelle und häufige Absprünge in weit entfernte Tonarten, am rechten Ort angebracht,

trefflich und von grosser Wirkung seyn können, davon haben wir schon Seite 246 Beispiele angeführt Alles hängt hier von der Empfindung, die man durch das Tonstück ausdrücken, von dem mehr oder weniger einfachen, oder manchfaltigen ruhigen, oder unruhigen und leidenschaftlicheren Karakter ab, den man dem Stücke geben will. — Eben darum gehört aber d i e s e Betrachtung auch weniger hierher, in die Technik, als in die Aesthetik der Tonsetzkunst, woselbst wir auch wohl wieder darauf zurückkommen werden.

§ 301.

Nur so viel lässt sich jedoch auch schon in blos technischer Hinsicht hier bemerken, dass man, um grosse Wirkung durch Ausweichungen hervorzubringen, im Gebrauche derselben nothwendig sparsam sein muss. Ausweichungen sind immer eine W ü r z e der Modulation; und ein Tonsetzer, welcher, in einem grössern oder kleinern Tonwerke, zu oft und viel ausweicht, stumpft dadurch das Gehör seiner Zuhörer gegen die Wirkung derselben ab, und wenn er dann einmal eine besondere Wirkung mittels einer Ausweichung hervorbringen, etwas Ausgezeichnetes durch eine kühne Ausweichung ausdrücken mögte, so thut ihm das schon verbrauchte Mittel keine Dienste mehr, blos darum, weil Dergleichen schon vorher zu viel dagewesen; indess es ihm, hätte er bisher eine weisere Oekonomie im Ausweichen beobachtet, doppelte Wirkung, schon wegen des Kontrastes gegen die bisherige Einfachheit der Modulation, gethan haben würde.

Anmerkung.

Ganz wunderlich streng ist Vogler in Ansehung der Frage, in welche Tonarten Uebergänge zu machen erlaubt seien. Nach ihm darf man überhaupt in einem ganzen Tonstück in keine andere, als in die mit der Haupttonart nächstverwandten Tonarten übergehen — ! Man lese in seiner Tonsetzkunst § 68: „Ein jedes Sing- und Klingstück wird „von einem gewissen Tone hergenennet, und darf, um die „Einheit zu erhalten, in keinen Ton ausweichen, der um „mehrere Stufen entfernt wäre: folglich darf ein Stück im „harten *C* weder ins harte *D* noch *B* ausweichen; denn „könnte man in diese zwei Töne: so wären die weiche Ton„arten *H* und *G* eben so nah, und würde alle Einheit ver„schwinden, ja nicht mehr wahr sein, dass das Stück im „*C* sei, sondern, dass es im *C* anfange und schliese." — und „70. §. Man glaubte sonsten, dass man von der harten „zur weichen Tonart in demselbigen Stücke übergehen kön„ne; allein, wenn man erweget, dass selbst die Vorzeich„nung einen Absatz von dreien Stufen angiebt, und dann „die Freundschaft des andern Tons betrachtet: so muss man „schliesen, dass z. B. vom *C* man entweder in alle Töne, „oder in keinen über die sechs gemeldte ausweichen kön„ne" — Hier verbietet er also nicht nur das unmittelbare Springen über einen Verwandschaftgrad (Siehe S. 102, Anm.) sondern sogar alles, auch stufenweise, Ueberschreiten des Kreises der engsten Verwandschaft! Ja, in einem Stück aus *c*-moll soll nicht einmal ins *C*-dur übergegangen werden dürfen, und umgekehrt!

Nach allem was wir bisher über diesen Gegenstand schon gesagt haben, nach allem was aus Voglers eigenen schönen Kompositionen hervorgeht, wäre eine Widerlegung solcher Verbote überflüssig.

§ 302.

Je häufiger in einem Tonstück Ausweichungen, ganze oder halbe, vorkommen, desto mehr chromatische Verwandlungen (§ XXV) müssen natürlicher Weise darin erscheinen; und darum pflegt man wohl von einem Satze, der viel ausweicht, zu sagen: er sei sehr chromatisch. — Der Kunstausdruck mag hingehen; nur bemerke man, dass ein Satz oder Tonstück auch noch in ganz anderem Sinne chromatisch sein kann, nämlich auch dadurch, dass darin viele an sich selbst

chromatische Akkorde (§ 86 und 93) vorkommen; (man könnte dies harmonische Chromatik nennen) — und 3tens auch noch durch viele darin vorkommende chromatische Durchgänge, wovon weiter unten, (melodische Chromatik. — Im Gegensatze beider, könnte die erstere modulatorische Chromatik heissen.) — Ja in gewissem Sinne dürfte man auch jedes Tonstück, welches aus einer transponirten, chromatischen Tonart (Seite 20) geht, chromatisch nennen.

IV.) *Endigung eines Tonstückes.*

A.) *Authentische Stückendungen.*

§ 303.

Es liegt in der Natur der Sache, dass man ein Stück nicht nur mit derjenigen Harmonie beschliesst, welche die Huptharmonie des ganzen war, also mit der tonischen, sondern am füglichsten auch mit einer Harmonieenfolge der Art, welche das Gehör am meisten befriedigt und beruhigt. Diese letztere Eigenschaft besitzt vorzüglich die natürliche Hauptkadenz; und deshalb pflegt man die meisten Tonstücke mit einer solchen Kadenz in der Haupttonart des Stückes zu schliessen.

Man hat dieser Art von Stückendung den aus dem Alterthum entlehnten Namen authentischer Tonschluss, beigelegt.

§ 304.

Aus eben dem am Eingange des vorigen § angeführten Grunde pflegt man die Kadenz, mit

welcher man ein Stück enden lässt, auch in möglichst vollkommener Gestalt (vergl. S. 228) erscheinen zu lassen: Fig. 399; und zwar, je grösser, ausgeführter und bedeutender das Tonstück, desto voller und kräftiger ziemt ihm der Schluss.

Auch wird solche Kadenz wohl mehrmal wiederholt: Fig. 400, u. dgl.

Man pflegt solche vollkommene Endungen eines Tonstückes oder Hauptheiles auch wohl vollkommenen, oder ganzen Tonschluss, zu nennen.

Nicht selten begnügt man sich jedoch, bei Stückendungen auch mit minder vollkommenen Kadenzen. Ja in manchen Fällen sind solche kräftige Tonschlüsse sogar unmöglich: z. B. in blos zweistimmigen Stücken, etwa blos für zwei Hörner, wo man, eben so wie bei Anfängen, sich nothwendig bald diese bald jene Umstaltung, der einen oder der andern Harmonie, bald Auslassungen von Intervallen, bald verwechselte Akkordelagen, gefallen lassen muss: z. B. Fig. 401. Indessen wird doch mit der zweiten Verwechslung des tonischen Akkordes nicht leicht geschlossen werden können: Fig. 402.

Häufig findet man solche Schlüsse auch durch harmonieenfremde Töne aller Art, Durchgänge, Scheinakkorde und Vorhalte, verbrämt, z. B. Fig. 403.

§ 305.

Eine andere, ganz eigene Spielart von authentischen Stückendungen findet man nicht selten in Stücken aus weicher Tonart: indem man

dieselben, statt mit der ihnen eigenthümlichen Kadenz $V^7 \approx I$, mit der der Durtonart eigenen Kadenz $V^7 \approx I$ enden lässt, so nämlich, dass das Molltonstück nicht sowohl, wie wir auf Seite 262 anführten, in seiner zweiten Hälfte in die harte Tonart übergeht, sondern, nur eben beim Schlusse, statt des weichen Dreiklanges, der harte gebraucht wird: z. B. Fig. 404. — Eben so endet, in einer Messe von Joh. Ad. Hasse, das „*Crucifixus*“ aus *d*-moll mit dem harten D-Dreiklange: Fig. 405. — Von ähnlicher Art sind, in Mozarts *Don Juan*, die Schreckensworte des Gespenstes auf dem Kirchhofe, Fig. 406 *i*, *k*. — Eben so schliesst Sebast. Bach einen Choral aus *a*-moll, wie Fig. 407, — und auf ähnliche Art einen aus *e*-moll, oder welcher wenigstens *e*-moll anfängt, mit dem harten E-Dreiklange, wie Fig. 408 *i*, — Vogler aber ebendenselben Choral so, wie bei *k*.

B.) *Plagalische Stückendungen.*

§ 306.

Die bisher erwähnte Art, ein Tonstück zu enden, ist zwar die gewöhnlichste, doch nicht die einzige.

Auch die Harmonieenfolge $IV \approx I$ kann als Endung eines Tonstückes gebraucht werden; welches man, wie schon auf S. 217 vorläufig erwähnt worden, einen plagalischen Tonschluss zu nennen pflegt. Fig. 409.

Nicht selten lässt man einer solchen Stückendung auch wohl noch eine flüchtige Ausweichung

in die Unterdominante vorangehen, so dass der vorletzte Akkord, welcher in den vorigen Beispielen als Dreiklangharmonie der vierten Stufe erschien, nun eigentlich auf einen Augenblick als tonische Harmonie erscheint. So wird z. B. in 410, bei dem 𝔇⁷-Akkorde eigentlich aus der Haupttonart *D*-dur ins *G*-dur ausgewichen, und, ohne eine förmliche Rückeinweichung ins *D*-dur zurück zu machen, mit dem 𝔇-Akkorde geschlossen, indem dem Gehör überlassen bleibt, sich von selbst wieder ins *D* zurückzustimmen und den 𝔊-Akkord, welchen es, nach der 𝔇⁷-Harmonie, eigentlich als neue tonische Harmonie vernehmen müsste, doch alsbald wieder als Harmonie der vierten Stufe der bisherigen Tonart *D*-dur, und also auch den folgenden 𝔇-Akkord als die alte tonische Harmonie, zu vernehmen. (S. S. 131 f.) Von ähnlicher Art sind Fig. 411 und 412.

Nicht selten wird solche plagalische Kadenz auch mehrmal wiederholt. Fig. 413.

§ 307.

Seltener als der im vorstehenden § erwähnte harte plagalische Schluss IV⩵I, ist in weicher Tonart der Tonschluss ɪv⩵ɪ. Fig. 414 *i*, *k*. Eher wird, statt dessen, (eben so wie bei den authentischen § 305), mit dem harten, statt weichen Dreiklange, und also gewissermasen mit einer Mischung von Moll und Dur, geschlossen: wie bei *l*; — oder, diese Harmoniefolge mehrmal wiederholend, wie bei *m*, — oder, mit einer Formel

der S. 301 unten erwähnten Art zusammengereiht: bei *n*, *o*, *p*, *q*.

Eben so endet, in Mozarts *Requiem*, die letzte Nummer des *Dies irae*, aus d-moll: Fig. 415; und auf eben dieselbe Art schliesst er den Chor aus d-moll, wo *Don Juan* von den Furien zur Hölle gepeitscht wird, in Dur: Fig. 416.

§ 308.

Auch die plagalischen Stückendungen findet man häufig mit durchgehenden Tönen, Vorhalten und Scheinakkorden verbrämt, wie in Fig. 417 bis 426. In Fig. 417 *i* sind, im zweiten Takte, die Töne g und h, und im dritten die Töne f̄ und d̄ blos durchgehend; — bei *k* aber die Töne *g* und *e*. — In Fig. 418 *i*, *k* und *l* sind es die Töne h und d̄.

In Fig. 418 *i* könnte man zwar den Zusammenklang [f h d̄ ā] auch für $\mathfrak{G}^7$ erklären, und eben so auch bei *k* und *l*, den Akkord [f h d̄ ās] ebenfalls für $\mathfrak{G}^7$, wo denn der Ton f Grundseptime, h Grundterz, d̄ Grundquinte, und ā oder ās None, der Grundton g aber ausgelassen wäre: allein, wenn f̄ Grundseptime wäre, so könnte dieselbe, wie wir in der Lehre von der Auflösung sehen werden, nicht, oder wenigstens nicht wohl, so behandelt werden, wie sie hier behandelt sind, und darum ist diese Erklärart nicht, sondern die zuerst gegebene Erklärung dieser Akkordenfolgen zu wählen, — und folglich der Zusammenklang [f h d̄ ā] oder [f h d̄ ās] fortwährend für $\mathfrak{F}$ oder $\mathfrak{f}$ zu erklären, als ob die blos durchgehenden Töne h und d̄ darin gar nicht vorhanden wären: wie denn auch schon Kirnberger in seiner Kunst des reinen

Satzes, Th. I, in der Zugabe, S. 249, in dem ähnlichen Satze Fig. 418, sowohl die grosse Sexte des Basstones, den Ton ā, als auch dessen grosse Quarte fis, („das Subsemitonium modi der folgenden Tonika") für blos durchgehend erklärt, als blos dazu dienend um „den Schluss piquanter" zu machen; — und auch Vogler stellt, in seinem Choralsistem, Tabelle I. den obigen Tonschluss 418 *i* als Muster eines plagalischen Tonschlusses, also als IV♯I, auf, und erkennt folglich den Zusammenklang [f h d̄ ā] ebenfalls für die harte F-Harmonie.
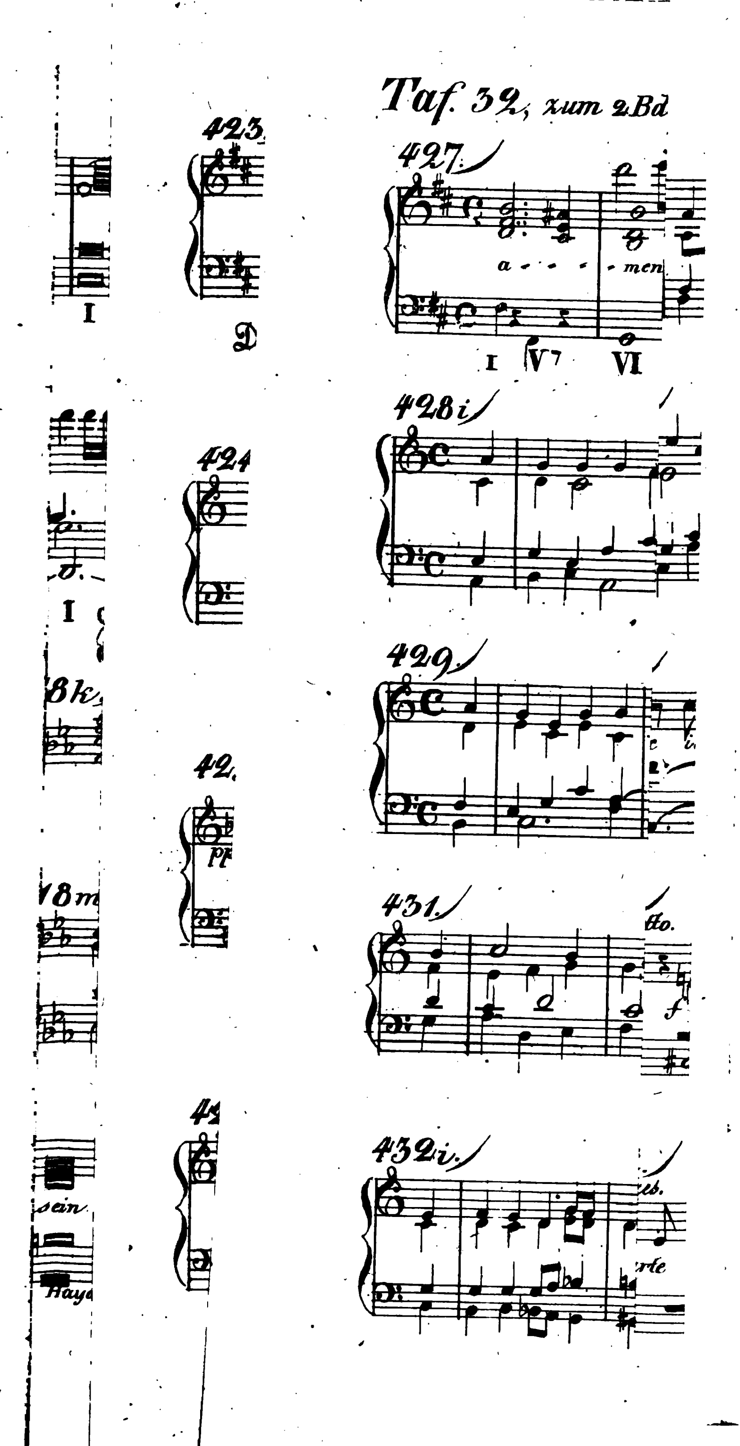
Von ähnlicher Art sind Fig. 419 bis 421, — so wie auch die Endung von Jos. Haydns *Salve regina* aus *g*-moll, Fig. 422. (Die Note fis im drittletzten Takt ist durchgehend.)

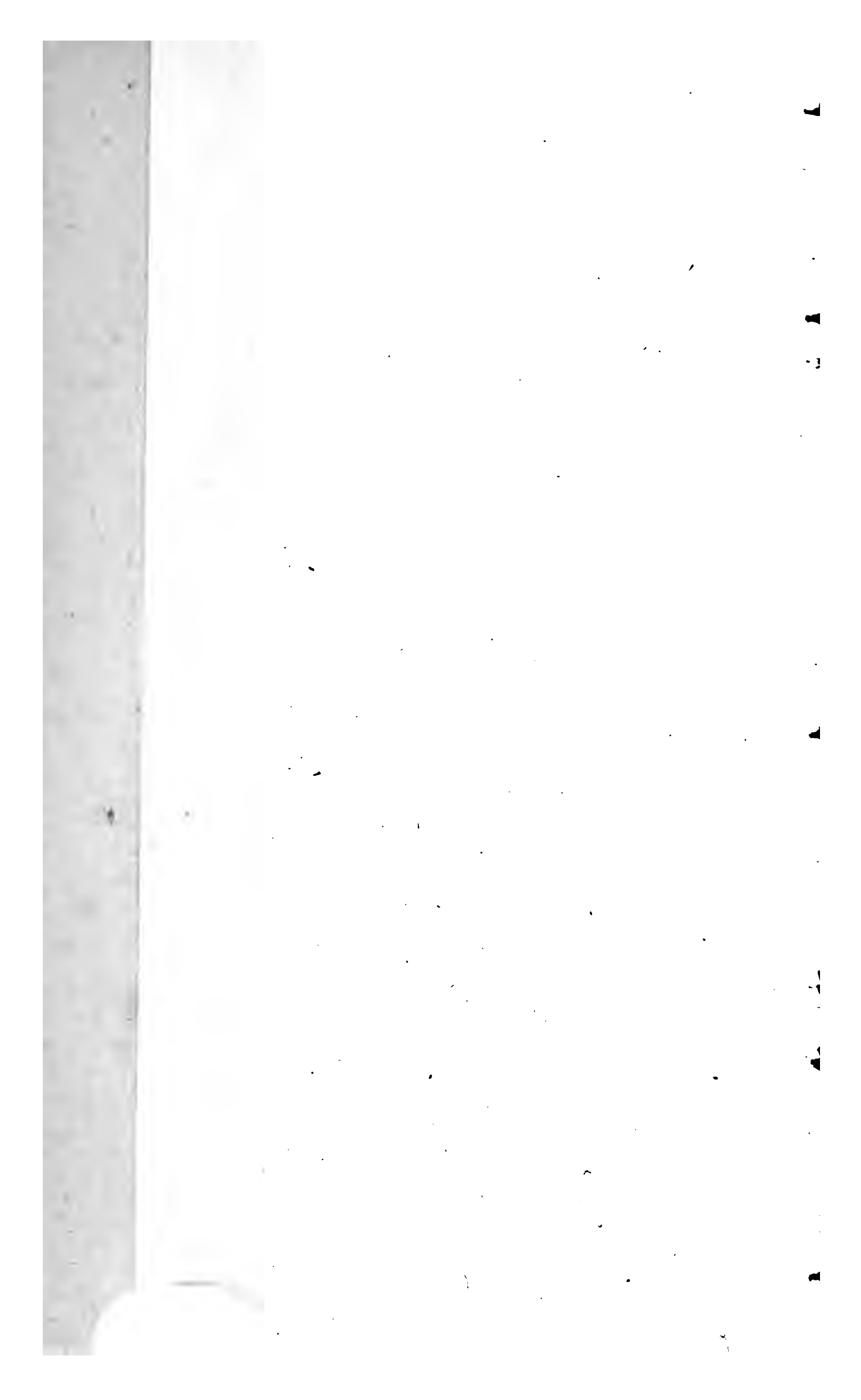
Eben so entstehen in der Akkordenfolge, Fig. 423, mit welcher ich eine achtstimmige Fuge für die Berliner Singakademie geschlossen, die Zusammenklänge [d h d̄ gis d̄ ēis], [d gis d̄ h̄ d̄ fis] und [d h d gis d̄ fis] blos aus Verbrämungen des tonischen D-Akkordes durch harmoniefremde Töne, — und eben so habe ich in einer andern Hymne den plagalischen Schluss *a*: IV ♯ *A*: I verbrämt wie Fig. 424, — so wie auch die Schlüsse des „*Kyrie*" und „*Agnus Dei*" meiner Messe N°. 1, Fig. 425 *i*, *k*, — ein anderes Lied wie 426, u. s. w.

C.) *Sonstige Stückendungen.*

§ 309.

Ausser den von Seite 279 bis hier aufgezählten, Tonschlüssen, findet man in den Werken der Tonsetzer, namentlich der Kirchenkomponisten, und zumal der Bekenner der sogenannten


Taf. 32, zum 2.Bd
423
D
424
427.
a - - - - men
I V7 VI
428i
429
431.
432i.
Haydn



griechischen Tonarten, noch mancherlei andere Stückendungen, welche noch viel absonderlicher klingen als die vorstehend aufgezählten. Namentlich findet man Stücke, welche, so viel wenigstens wir zu begreifen und zu erklären vermögen, gar nicht einmal mit einer Dreiklangharmonie auf der Tonika schliessen. — Auch von solchen Stückendungen wollen wir wenigstens einige Beispiele anführen.

Vogler, z. B. beschliesst, in seiner Pastoralmesse aus *E*-dur, das *Credo*, welches sonst sehr bestimmt aus *h*-moll geht, mit einer Harmonieenfolge, deren letzte, wenigstens so viel wir zu begreifen vermögen, keine tonische Harmonie heissen kann. Fig. 427.

Von ähnlicher Art sind die Stückendungen Fig. 428 bis 433.

Wir wollen gern gestehen, dass es uns nicht ganz leicht fallen würde, die modulatorische Structur all solcher Schlussformeln auf gute Art zu entziffern, zumal hier, noch vor der Lehre von Durchgängen und Scheinakkorden. — Darum mögen sie hier bisweilen gleichsam nur historisch dastehen, als Merkmale, dass es auch Tonstücke mit solchen Endungen gebe.

Ja, man könnte gewissermasen sagen, solche Stücke endeten im Grunde ohne eigentlichen Tonschluss.

§ 310.

In der That aber kann es zuweilen, und unter gewissen Umständen, auch ganz zweckmäsig sein, ein Tonstück, und zwar nicht blos ein solches, welches unmittelbar in ein folgendes

übergeht, (S. 260 flg.) sondern selbst ein für sich allein bestehendes, wirklich ohne eigentlichen Schluss zu endigen; namentlich da, wo man etwa das Abgebrochene, Abgerissene einer Situation auszudrücken hat. So endet z. B. in Mozarts *Nozze di Figaro*, Barberina's Ariette aus *f*-moll am Anfang des vierten Aufzugs, wo sie die verlorne Stecknadel sucht und durch Figaro's Dazwischenkunft gestört wird, ganz ohne eigentlichen Tonschluss, wie eine Rede, woran Schlusswort und Punktum ausbleibt: Fig. 434. — Eben so in Salieri's Axur die Scene, wo Tarar Astasien vermisset, Fig. 435.

Zwar fallen diese abgebrochenen Stückendungen darum weniger auf, weil — wenigstens nach ursprünglicher Bearbeitung, sich darauf sogleich ein Recitativ anschliesst, und also zwar das Tonstück, aber doch nicht die Musik aufhört, und das Gehör also die Modulation nicht als geendet zu betrachten braucht: — weit fühlbarer aber wird das Ungenügende solcher Endungen da, wo man, wie heut zu Tag auf den meisten Theatern, die trockenen Recitative gradezu hinweg lässt, und also bei den angeführten Stellen wirklich die Musik aufhört, und Dialog eintritt. Doch auch hier machen diese Stellen zwar wirklich auffallenderen, aber darum nichts weniger als unzweckmässigen Eindruck, und man hat sehr engherzig daran gethan, dass man auf manchen Bühnen ordentliche Schlüsse daran geflickt.

D.) *Bemerkungen über die verschiedene Wirkung, und den Werth und Unwerth der verschiedenen Arten von Stückendungen.*

§ 311.

Jedermann fühlt, dass die von § 306 an gezeigten Stückendungen allemal etwas Befremden-

des, oder wenigstens minder Befriedigendes für das Gehör haben, als die gewöhnlichste aller Schlussformeln, die natürliche Hauptkadenz. Der technische Grund davon liegt darin, dass diese letztere Art von Kadenz, wie wir schon S. 227 bemerkten, die unzweideutigste und entscheidenste aller Harmoniefolgen, und darum für das Gehör die befriedigendste ist, indem sie eine, völlige Beruhigung gewährende, endliche Bestätigung der Haupttonart enthält; indess schon die plagalische Kadenz, als blos aus zwei Dreiklängen bestehend, weit weniger bestimmt und unzweideutig ist, vollends aber die übrigen Tonschlüsse, statt das Gehör am Schlusse des Stückes recht in der Haupttonart zu bestätigen, dasselbe vielmehr ausdrücklich erst noch einmal aus derselben herausführen; ja, zuweilen sogar, gleichsam um es absichtlich in Ungewissheit zu setzen, mehrmal und kurz hintereinander, aus der Haupttonart in eine neue und aus dieser wieder zurückspringen, indem sie Akkorde hören lassen, deren immer je der eine in die vorige, der andere in die neue Tonart gehört, und oft einen ziemlich buntfarbigen Wechsel von Dur und Moll enthalten, wie dies alles durch die, den bisherigen Beispielen untergesetzten, zuweilen wirklich gar sehr bunten Chiffern anschaulich wird. — Ja, von manchen der erwähnten Stückendungen lässt sich nicht einmal mit voller Bestimmtheit sagen, die letzte Harmonie, womit sie schliessen, sei wirklich I oder ı, und nicht etwa V, — oder sie enden gar mit einer Harmonie, welche bestimmt nicht I ist.

Indessen hat sich unser Gehör nun doch auch daran gewöhnt, Tonstücke mit solchen, ihrer Natur nach freilich nicht ganz befriedigenden Schlussformeln enden zu hören, und beruhigt sich also auch damit. (Am wenigsten befriedigend sind freilich solche wie Fig. 427 u. flgg.: aber dafür heissen solche Stückendungen auch griechische, antike Tonschlüsse, und klingen darum, wenn auch nicht grade immer recht schön, doch gewiss recht gelehrt; zumal recht Ungelehrten. — Wir werden darauf zurückkommen.)

Auf der andern Seite giebt eben das minder Befriedigende, minder Bestimmte und minder Natürliche, eben das Ungewöhnliche, das Seltene und zum Theil Seltsame, das Besondere und zuweilen selbst Sonderbare, das vom Alltäglichen Abweichende, das gleichsam Mistische, was solche Stückendungen an sich haben, dies alles giebt, sag ich, solchen Schlussformeln, wenigstens den besseren darunter, einen gewissen besonderen, oft wirklich feierlichen Charakter, wovon sich bei mancher Gelegenheit mit Vortheil Gebrauch machen lässt, wenn man etwas Besonderes, etwas vom Alltäglichen Abweichendes oder sich darüber Erhebendes auszudrücken hat.

Namentlich eignen solche Schlüsse sich ebendarum gut zu kirchlichen Tonstücken (woher sie denn auch den Namen Kirchenschlüsse erhalten haben.) In der That sind die meisten der obigen Beispiele aus Kirchenstücken entlehnt.

Es wär aber freilich eine arge Einseitigkeit und Beschränktheit der Ansichten, wenn man glauben wollte, solche Schlüsse gehörten darum

ausschliesslich in Kirchenstücke: grade als wollte einer behaupten, diese oder jene Farbe, z. B. roth und blau, gehöre in kirchliche Gemälde und nicht in profane. — Als ob die Kunst nicht vermögte, mit einem und demselben Kunstmaterial, verschiedene Kunstwirkungen zu schaffen!

Auch fehlt es nicht an Beispielen, wo unsere besten Tonsetzer solche Endungen in nicht kirchlichen Tonstücken angebracht. So hat z. B. J. Haydn seine bekannten Variationen über den Kaisermarsch mit einem solchen Schlusse geendigt. — Eben so endet Mozart, wie wir in Fig. 417 *k* gesehen, das ziemlich tändelnde Final eines Violinquartettes mit einer Schlussformel dieser Art, — und ebenderselbe lässt sogar den *Don Juan* mit einem solchen sogenannten Kirchenschluss zu den Teufeln fahren: Fig. 416. — Auf gleiche Weise schliesst die Arie des racheschnaubenden Jägers in Webers Freischütz.

Aus eben so einseitigen und beschränkten Kunstansichten entspringt auch, was man zuweilen so im Allgemeinen dahingesagt findet, dass nämlich die Endungen der Molltonstücke in Dur (305 u. 307) einen sanften und beruhigenden Karakter haben. — Es ist wahr, dass sie sich dazu oft mit vielem Erfolge gebrauchen lassen, wie unter andern auch wirklich mehre der obigen Beispiele beweisen: darum wird aber wohl kein verständiger Mann so einseitig sein, behaupten zu wollen, solche Durschlüsse trügen nun ein für allemal diesen und nur diesen Karakter, und seien nur dazu zu gebrauchen. Auch hier passet das Gleichnis von der rothen und blauen Farbe; und auch hier lehrt uns Mozart, dass auch die Drohungen des Gespenstes im *Don Juan* ganz füglich durch sogenannte „beruhigende, Kirchenschlüsse" ausgedrückt werden können, — ja dass sogar der Zeter eines zur Hölle stürzenden *Don Juan* eine Durkadenz bilden könne. — Gleiches findet man in der vorhin erwähnten Stelle aus dem Freischützen, u. a. m.

VI.) *Kennzeichen, aus welchem Ton ein Stück gehe.*

§ 312.

Bei Gelegenheit der im § 190 aufgeworfenen Frage hat sich vielleicht mancher Leser erinnert, von seinem Musikmeister gehört, wo nicht gar auch in gerühmten Lehrbüchern gelesen zu haben: um zu erkennen aus welchem Ton ein Stück gehe, dürfe man nur auf die Vorzeichnung, — und dann auf die letzte Note, höchstens auch noch auf den letzten Akkord des Stückes, sehen. — Leicht und kurz wär ein solches Hausmittelchen allerdings; aber dafür ist es auch so unwahr, trüglich und unzureichend, wie alle seines gleichen. Es ist dies, schon aus dem bisher Angeführten, so augenfällig, dass sich kaum die Mühe lohnt, noch etwas Weiteres dagegen zu sagen. Denn ein Tonstück fängt zwar, wie wir gesehen, gewöhnlich mit der tonischen Harmonie der Haupttonart an, und endet mit ebenderselben. Es ist dieses aber keineswegs jedesmal der Fall; wie wir vielfältig gesehen, und das Kennzeichen ist also trüglich.

Es lässt sich daher nur im Allgemeinen sagen: e i n S t ü c k a l s G a n z e s g e h t a u s d i e s e r o d e r j e n e r T o n a r t, w e n n d i e s e T o n a r t d a r i n d i e v o r h e r r s c h e n d e i s t. — Wodurch aber das Gehör bestimmt wird, sich in diese oder jene Tonart zu stimmen, haben wir von Seite 105 bis 151 durchforscht, und gefunden, dass die Antwort auf diese Frage sich keineswegs so mit Einem Sprüchelchen abthun lässt.

Anmerkung.

Es bedarf wohl kaum einer Anmerkung, um das im obigen Paragraphen Gesagte zu begründen.

Denn was zuerst die V o r z e i c h n u n g angeht, so kann man E r s t l i c h bekanntlich jede Tonart bei jeder beliebigen, und auch wohl ohne alle Vorzeichnung schreiben. (S. 30.) Z w e i t e n s, kann die Regel noch weniger zum Erkennen der Tonart jedes einzelnen Perioden, jedes einzelnen Satzes in der Mitte eines Tonstückes, dienen, weil man nicht bei

jeder, mitten in einem Stücke geschehenden Ausweichung die Vorzeichnung ändert. (S. 30, 31.) Drittens ist das besagte Kennzeichen insbesondere bei der gemeinüblichen Art wie man für Molltonleitern vorzuzeichnen pflegt, (S. 29) noch doppelt unzuverlässig.

Eben so trüglich ist das Kennzeichen der letzten Note und Harmonie. Denn wie bereits erwähnt, endet bei weitem nicht jedes Tonstück mit seiner tonischen Harmonie, sondern nicht selten auch zwar mit einem Tonschluss, und also mit einer tonischen Harmonie, aber nicht mit der, welche die tonische des ganzen Stückes war, z. B. Stücke aus weichen Tonarten mit dem tonischen harten Dreiklange, — von welchem allen wir Beispiele oben gefunden haben. — Zweitens enden manche auch ganz ohne Tonschluss, und an diesen wär also gar nicht zu erkennen, aus welchem Tone sie gehen, — und eben so wenig aus welchem dieser oder jene Abschnitt eines Musikstückes geht. — Es passet auch hier wieder die schon früher (Seite 149) angeführte Stelle des alten J. B. Doni „*che se al povero animale sarà stata tagliata,* „*non si potrà connoscere di qual specie sia*", u. s. w. — Noch weniger trifft es, drittens, immer zu, dass am Ende eines Tonstückes die tonische Note grade zu oberst, oder auch nur immer im Basse läge. —

Also abermal ein einseitig wahrer Lehrsatz, d. h. ein, zwar wohl in vielen Fällen zutreffender, der, wenn man ihn nur für einen, in vielen Fällen zutreffenden, aber nicht überall ausreichenden, ausgäbe, immerhin mithingehn könnte, indem er auf diese Art zwar kein zuverlässiges Kennzeichen darbieten, also nichts helfen, aber doch den Kunstjünger auch nicht betrügen, also wenigstens nichts schaden würde, — der aber, als wirkliches Kennzeichen ausgeboten, nicht blos untauglich, sondern unwahr und trüglich ist.

Ende des zweiten Bandes.